الدكتور أحمد رجائي

أوزان الألحان بلغة العروض

وتوائم من القريض

أوزان الألحان

بلغة العروض

وتوائم من القريض

أوزان الألحان

بلغة العروض
وتوائم من القريض

الدكتور أحمد رجائي

الطبعة الأولى ١٩٩٩ م

تـوزيـع

دَارُ ٱلفِكْرِ
للطباعة والتوزيع والنشر

سورية ـ دمشق ـ برامكة ـ مقابل مركز الانطلاق الموحد

ص .ب (٩٦٢) هاتف : ٢٢٣٩٧١٧ ـ فاكس : ٢٢٣٩٧١٦

e-mail: info@fikr.com
http://www.fikr.com/

إهداء

أهدي هذا الكتاب إلى روح أبي: د. فؤاد رجائي آغه القلعة

فقد علّمني منذ نعومة أظفاري عروض الشعر، وعمل على تعليمي، في معهده الخاص، الموسيقى[1] بما فيها الإيقاع. وأضفتُ إلى ما تعلمت ما أتاحت لي الأيام .

لم أصبح ضابط إيقاع ولكني أعرف الإيقاعات الموسيقية..

ولم أصبح شاعراً غزير الدّفق ولكن صنعة الشعر تستقيم لي وتطاوعني في أي بحر أو وزن.. فقلت أشعاراً على بعض "محيطات" الإيقاعات التي هي بين أيدينا.

أهدي هذا الكتاب إلى أبي، فهو استمرار وتطوير لأفكاره التي طرحها في الخمسينيات من القرن العشرين في كتابه "من كنوزنا". وكنت أشعر أنه كان يرافقني وأنا أكتب دون أن أتمكن من محاورته، غير أني كنت أتخيله يومئ راضياً.

أحمد رجائي

---

[1] يرى الكثيرون من فقهاء اللغة لزوم كتابة هذه الكلمة بالألف الممدودة (موسيقا) لأنها من أصل أعجمي. وإني أراها كلمة مستعربة تطبّق عليها قواعد العربية فتُكتب بالألف المقصورة لأن عدد حروفها يبلغ ستة أحرف. وقد استعربت هذه الكلمة منذ القدم فلا نظير لها في العربية. وغير صحيح أن نظيرها هو "النغم"، فعلم الموسيقى يقسم إلى قسمين هما "النغم" و"الإيقاع". وقد سبق لمجمع القاهرة أن كتبها بالألف المقصورة، وكذلك فعلتْ بعض القواميس مثل "الصحاح في اللغة والعلوم" و"المنجد الأبجدي"، كما أن هذا الشكل للكتابة هو الأكثر انتشاراً، وقد فعل ذلك الفلاسفة العرب القدماء كالفارابي وغيره.

المحتويات

[٢] مدرس "العروض وموسيقا الشعر العربي" في كلية الآداب بجامعة حلب وأمين سر فرع "اتحاد الكتاب العرب" بحلب.

[٣] أستاذ في كلية الهندسة بجامعة دمشق وباحث موسيقي.

هذا الكتاب ... وصاحبه

تقديم : محمود فاخوري [1]

الموسيقا فن عميق الجذور في التاريخ لأن الإنسان غنّى قبل أن يتكلم، وعبّر عن مشاعره بالأنغام قبل أن يعبّر عنها بالكلام .

ولقد عرف العرب هذا الفن، كغيرهم من الأمم، في أبسط صوره وأشكاله ، منذ جاهليتهم الغابرة. وكان في أول أمره عندهم مزيجاً من الغناء والشعر والرقص، إذ يتغنّون بكلام مسجوع، أو برجز قصير ، أو بشعر موزون ، وربما رقصوا أيضاً . ثم انتقل ذلك إلى الشعر الصرف، فكانت " الأوزان قواعد الألحانِ والأشعارُ معايير الأوتار لا محالة " كما يقول ابن رشيق في كتابه " العمدة ".

والشاعر الجاهلي موسيقيّ بفطرته ، ينشد شعره إنشاداً ، وكان الشعر مادة الغناء عندهم ...، فالصلة بينهما قوية واشجة. ولقد فرضت تلك البيئة الصحراوية على الشاعر القديم - وهو البدوي جوّاب الآفاق - أن يترنم بالشعر الملحّن ، فإذا كان في غمرة الحروب رافقته قصائد الفخر ، وأراجيز الحماسة التي تُغنّى مع أهازيج النساء في ساحات القتال ، وإذا استسقى الماء من البئر غنّى وترنم ليروّح بذلك عن نفسه المتعبة المكدودة، وإذا قطع الفيافي والقفار مع إبله راح يحدو لها غناءً مرنماً عذب الألحان يعينها على تحمل مشّاق السير.

يضاف إلى ذلك ما كانت النساء يرقّصن به أطفالهن من الأشعار

[1] مدرس العروض وموسيقا الشعر العربي في كلية الآداب بجامعة حلب وأمين سر فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب.

الخفيفة ، والأراجيز الرشيقة المصحوبة بالإلقاء الحلو ، والغناء المرقّص حقاً . وهذه الأراجيز الغنائية اتّسعت لكل غرض من أغراض الحياة عند العرب، واتسمت بحسن الأداء والنغم الرقيق ، والإيقاع الراتب حيناً ، والمتنوّع حيناً آخر.

بل إن العرب راعوا العنصر الموسيقيّ في الشعر عندما قسموا شعرهم إلى مرقّص، ومطرب، ومقبول، ومسموع، ومتروك. وهذا الأخير هو ما كان كَلاً على السمع والطبع ، أي ثقيلاً عليهما ، ومثّلوا له بقول المتنبي :

فقَلقَلتُ بالهمّ الذي قَلقَل الحشا

قلاقِلَ عيسٍ ، كُلُّهنَّ قلاقلُ

والعناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية والرويّ فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعَلل، إلى جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حسٍ موسيقي نامٍ، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبّرة، والأنغام الأصيلة، وكل ذلك ذو علاقة بالفكرة والمعنى أيضاً، وبالصورة والشعور، فضلاً عن جرس الحروف والكلمات، وما في ذلك من إيحاء وظلال مختلفة.

فالشعر العربي إذن فن جميل، له أصوله وقواعده وأوزانه التي تتجلى في البحور الشعرية، تامّها ومجزوئها، وهذه البحور لم يكن الشعراء في العصرين الجاهلي والإسلامي، يعرفونها بأسمائها ومصطلحاتها، لأنهم كانوا ينظمون على الفطرة والسليقة، حتى جاء العصر العباسي ، بعد تطور الشعر، ونُضج الموسيقا العربية، فقام الخليل بن أحمد الفراهيدي (ـ ١٧٥ هـ) ـ وهو البارع في علم الموسيقا

ـ بضَبْط أوزان الشعر العربي ، معتمداً على ذائقته الموسيقية المرهفـة، وعلى إتقانه لهذا العلم ، وكـان لجهوده فـي هـذا الميـدان آثـار جليّـة، وفضل كبير.

لكن الشعر العربي، بعد عصر الخليل، انحرف عن وجهته الموسيقية التي تحكمت في مساره قبل ذلك، وانقلـب العـروض إلـى علـم جـاف ، يكاد يقتصر على ركائز ومصطلحات وضوابط تُعنى بـأمور التفعيـلات وبحورها، والقوافي وصفاتها، في منأى عن إدراك أهمية الموسـيقا فـي رونـق الشـعر وجمالـه، لأن مراعـاة ذلـك تعتمـد علـى إتقـانٍ للموسـيقا العربية، وممارسة لها، وعلى الجمع بين الشعر والموسيقا علـى أحسـن ما يكون هذا الجمع.

وفي عصرنا الحديـث بـدأت تظهـر دراسـات موسـيقية تطبيقيـة، فـي ميـدان الشـعر العربـي، ومـن ثـم كـان المجـال متاحـاً للدارسـين، الذيـن تعددت "مدارسهم" واتجاهاتهم، والعوامل التي كان لهـا سـلطان عليهـم، ولكنهم لم يصلوا على الأغلب إلى بناء متكـامل فـي جانبيـه : الشـعري والموسيقي، وانصبت معظـم جهودهـم علـى جوانـب تطبيقيـة وتعليميـة بحكم عملهم التدريسي، ولهم عُذرهم في ذلـك، وهـؤلاء مسـتثنون هنـا، لأن النظـر فـي هـذا المقـام يتجـه إلـى أولئـك الذيـن كـانوا بعيديـن عـن التدريـس، وحـاولوا أن يقيمـوا بنـاءً جديـداً متكــاملاً يراعــي الجــانبين الموسيقي والعروضي معاً، وفق مقاييس الألحان والأوزان علماً وتذوقاً

أقول ذلك ، بعد أن درّست مادة العروض في المرحلة الجامعية حتى اليوم نحو ثلاثة عقود من السنين، وأتيح لي خلال ذلك أن أتابع ما أُلّـف في هذا الميدان وأطّلع على كثير مما قدمتـه المطـابع ودور النشـر مـن

كتب عروضية، وكنت أقول : إن المكتبة العربية ما تزال في حاجة إلى كتاب جامع يعنى عناية فائقة بالتأليف في أوزان الألحان بلغة العروض، حتى اطلعت على هذا الكتاب الذي ألفه الدكتور أحمد رجائي، وما إن أنهيت قراءته حتى قلت لنفسي : إنه ابن بُجْدتها، وقد أخذ القوسَ باريها، فكان كتابه كما يقول هو: "أول من تصدّى بهذا العمق وهذه الشمولية لهذا الموضوع ".

ولا أظن أني مبالغ في كلامي هذا، وسوف يكون القارئ إلى جانبي إذا علم أن الدكتور رجائي جمع الأمر من طرفيه : فهو شاعر مجيد من جهة، ومتمكن من الموسيقا العربية من جهة أخرى، روايةً ودراية.

ولا غرو فقد نشأ في بيئة أَلِفت هذين الفنين، فأبوه فؤاد رجائي آغا القلعة موسيقي معروف، وكذلك أخوه الدكتور سعد الله آغا القلعة ، الذي عرفته على مقاعد الدراسة طالباً جاداً، وموسيقياً متابعاً حتى نضج وبرع في ذلك علماً وعملاً وممارسة، وكذلك الدكتور أحمد الذي أضاف إلى ما أخذه عن والده ممارسةً طويلة أتاحتها له الأيام، حتى استقامت له صناعة الشعر، وصنعة الموسيقا...

ومن هنا جاز لنا أن نقول: إن صاحب البيت أدرى بالذي فيه، لأنه قد توافرت لديه الأدوات التي تخوله ولوج هذا الباب بثقة وكفاية ودراية، ليعيش ـ بعلمه وسليقته ــ بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقا، وليجعلنا نعيش معه في ذلك، ونوقن أنه أحاط علماً بفنون الإيقاع الموسيقي، قديمها وحديثها، وهي إحاطة واعية، تتسم بالعمق والتقصي والجدة في الطرح والتناول، بعد أن قدّم المؤلف إلى المكتبة العربية كتابه الأول " أوزان الأشعار ـ مقاربة جديدة في علم العروض" الذي

طبع سنة ١٩٩٦م.

وها هو ذا كتابه الثاني " أوزان الألحان بلغة العروض، وتوائم من القريض" وكل منهما يتمم الآخر. إلاّ أن هناك فرقاً بين كتابيه هذين : فالأول تعليمي تدريسي في وجهته العامة على الأغلب، والثاني يوجّه العناية إلى الإيقاعات الموسيقية، ويركّز دائماً على بيان العلاقة بين الموسيقا والإيقاع الشعري، ويحاول التوفيق بين علم العروض وعلم الإيقاع، ليثبت أن هناك علاقة بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان، تلك العلاقة التي تنبّه إليها العرب منذ القديم، كما يقول المؤلف في مطاوي كتابه.

وإذا كان حديث سابقيه عن ذلك حديث أدبٍ وتذوّقٍ وجمال، ممتزجاً بأمشاج موسيقية إيقاعية، فإن كتاب الدكتور رجائي حديث علم وفن، وتذّوقٍ وموسيقا.

وقد رجع المؤلف إلى عدد وافر من المصادر والمراجع الأساسية، من قديمة وحديثة، لا داعي إلى تعدادها هنا، وهي مبثوثة في صفحات كتابه، وأضاف إليها ماهداه إليه اجتهاده وخبرته وممارسته الطويلة الدائبة، حتى استطاع أن يقيم بناء نظريته العروضية الموسيقية على بصيرة ووعي، وبخطواتٍ هادئة متأنية.

كل ذلك عرضه المؤلف بتواضع علمي واضح، من جهة، وبثقة مطمئنة إلى ما أيقنه وعرفه، من جهة أخرى. ملتزماً الأمانة العلمية أيضاً فيما يقول ويقتبس، وفيما يعرض من الآراء والأقوال التي ينسبها إلى أصحابها، أو فيما يضيفه هو إليها، وكذلك في مناقشاته لمن سبقه أو عاصره فيما ذهبوا إليه، بحيث تبدو شخصيته قوية واضحة من خلال ما يكتب ويناقش، ولكنه لا يصل إلى حد الاعتداد والزهو، فهو

يختم كتابه بالإشارة إلى أن هذا الموضوع "ينطوي ـ في العديد من النقاط ـ على مسائل خلافية واجتهادية قد تستحق المزيد من التعمق والنقاش ".

والحق أن هذا الكتاب سدّ في بابه ثغرة واسعة في مكتبتنا العروضية الموسيقية، في زمن أصبح فيه الشعراء في منأى عن علم الموسيقا، والملحّن الموسيقي في مجانبةٍ لأوزان الأشعار ، إزاء شعرنا العربي، وتراثنا الموسيقي الأصيل.

وسوف يدرك قارئ هذا الكتاب ـ كما أدركت ـ أن مؤلفه قد بذل في تأليفه وإعداده، كما يقول ـ " جهوداً مضنية وممتعة في آن واحد" وهي جهود مشكورة، صحبها الدأب والمثابرة، فجاء كتابه جامعاً بين الجدة والأصالة، والخبرة والممارسة، فضلاً عن الاختصاص في هذا الموضوع، بجانبيه الشعري والموسيقي ... وكل ذلك قد أهّله لأن يعالج هذا الموضوع عن جدارة ودراية، وفي عمقٍ وشمولية، فاستطاع بذلك أن يؤدي "رسالة ذات جدوى ـ كما يقول ـ للموسيقيين والشعراء على حدٍّ سواء ".

ومن تواضعه في هذا الكتاب أنه لا يتعجل النجاح السريع له، ولا يريد أن يسابق الزمن جرياً، ـ وذلك شأن العلماء العاملين ـ وهذا ما حداه إلى أن يقول في خاتمة كتابه :

" ولئن لم تصب الأفكار التي تضمّنتها دفّتا هذا الكتاب، نجاحاً يصل إلى حيّز تطبيق الأفكار التي نادينا بها، فحسبنا أننا وضّحنا الطريق إلى ما يُجدي. وما نظن هذا الجيل بمنتفعٍ منه، بل ربما أجيال ستأتي، مثلما انتفعنا نحن بالقراءة المتعمقة لما كتبه عرب ومسلمون منذ أكثر من ألف عام ـ وما أقلّ قارئيها عبر تلك السنين ـ لنخرج هذا الكتاب إلى

النور " .

ونحن معه فيما قال بعد ذلك يتهيأ لإراحة قلمه وطيّ كتابه: "وقلّما قدّر جيل مفكريه وهم أحياء. أما هذا الجيل الذي يدّعي حب التراث فليته فعل شيئاً من أجله ".

ولكننا مع ذلك متفائلون كل التفاؤل، لأن أمتنا لم تخل – في القرون المتعاقبة - من فئات خدمت هذا التراث الأصيل بمختلف جوانبه، وكان أولئك، في كل عصر، سدنةً مخلصين لأدبنا وحضارتنا ولثقافتنا العربية الراسخة، وفننا الباهر، مهما تطاول الزمن، وإن غداً لناظره قريب، ولا يمكث في الأرض إلاّ ما ينفع الناس، وإن تأخر قطاف ثماره اليانعة.

محمود فاخوري

حلب ١٠ من صفر ١٤١٩ هـ

الموافق ٥ حزيران ١٩٩٨ م

كتاب

"أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض"

تقديم: د. سعد الله آغا القلعة [1]

نادرة هي تلك الكتب التي تتصدى لدراسة واقع بدأ منذ زمن بعيد وتعوّد الناس عليه حتى أصبح جزءاً من تراثهم، رغم أن الزمن يتطلب تحديثه أو الإضافة عليه .. وفي اعتقادي لقد تصدى هذا الكتاب لدراسة واقع أثّر بشكل كبير على تطور الشعر والموسيقا عند العرب. تمثل هذا الواقع فيما يلي:

١- الخليل بن أحمد، عبر دراسته لبحور الشعر العربي، قدم لنا مادة الإيقاع الشعري ولم يقدم لنا صورته، لأنه لم يدونه موسيقياً.

٢- كان لتحديد الخليل لبحور الشعر أثره في تقييد الشعراء بإيقاعات شعرية محدودة العدد، كانت أقل تنوعاً بكثير من تنوع الإيقاعات الموسيقية العربية، مما أثر على تطور الشعر وعلى مسيرة الألحان الغنائية لاحقاً.

٣- الإيقاعات الموسيقية العربية القديمة فيها تخليط كبير بسبب قصور نُظُم ترميزها واختلافها، مما أثر حتى على توثيق الإيقاعات العربية الأحدث التي بنيت عليها.

وهنا لابد من إيضاح ماذهبتُ إليه ، ثم عرض مافعله شقيقي المؤلف لاستدراك ذلك الواقع.

الإيقاع ظاهرة من ظواهر الحياة الطبيعية، تعددت مظاهرها فيها،

---

[1] أستاذ في جامعة دمشق وباحث موسيقي معروف، وشقيق المؤلف.

من اختلاف الليل والنهار، واختلاف الفصول الأربعة وتعاقبها، وتعاقب الشهيق والزفير، وانتظام ضربات القلب،.. كما أن في الإيقاع الدلالة على استمرار الحياة وحدوثها .. فلولا تلك المظاهر الإيقاعية الطبيعية التي قد تتجلى أيضاً في أية حركة في الطبيعة، من ركض الخيل وسير الإبل ونمو الأزهار، مترافقة مع تلك الأصوات الساحرة من تغريد الطير وغناء الإنسان وصهيل الخيل .. لما شعرنا بتجدد الحياة واستمرارها مع الزمن. فالإيقاع إذاً عنصر من عناصر الحياة وبحدوثه تنتقل حالة الإنسان من سكون إلى حركة .. من جماد إلى روح.

وكان لابد من أن يتجسد الإيقاع في الفنون الإنسانية قديمها كالموسيقا والرقص والمسرح والأدب والشعر والتصوير، وحديثها كالأفلام السينمائية والبرامج التلفزيونية، كل حسب إطاره وطريقته.

ويذهب الإعتقاد إلى أن الإنسان العربي تفاعل مع الإيقاع فعبّر عن عواطفه أولاً بأصوات موقعة، تحولت إلى عبارات مسجوعة، تطورت بعدها إلى الرجز، وبالتدريج تطورت الإيقاعات وتنوعت بتأثير الملاحظة الواعية لما تحتويه الحياة من مظاهر إيقاعية متنوعة، فظهر الشعر العربي بغناه في معانيه وصوره، وبموسيقاه من إيقاع وقوافٍ وموسيقا داخلية.

وكان أن جمع الخليل بن أحمد الفراهيدي تلك الإيقاعات الشعرية في القرن الهجري الثاني مستنداً إلى عملية إحصائية للشعر العربي لعلها أول عملية إحصائية في تاريخ تطور الفنون الإنسانية. ولكن الخليل اقتصر في إظهار الترتيب الذي يجب حفظه بين الأحرف الساكنة والمتحركة حتى يتألف منها كلام يلذ سماعه فكأنه قام بعمليتين

رائعتين تدلان على تفكير هندسي مجرد .. رمَّز الشعر ووضعه في نماذج محددة، ولكنه بالمقابل حدد للشعراء بعض الأوزان ليسكبوا فيها أخيلتهم وصورهم الشعرية مبعداً إياهم عن استنباط أية إيقاعات أخرى قد تنتج أجواء جمالية مختلفة ، كما أنه عندما رمّز نظامه الإيقاعي لم يحدد عناصره الموسيقية بشكل كامل، فالإيقاع الموسيقي تحدد فيه السرعة والأزمنة والنبضات القوية والضعيفة ومواقع السكوت وأدوار التكرار الداخلية، أما الإيقاع الشعري كما أتى عند الخليل فهو عبارة عن ترتيب يجب اتباعه للتفعيلات حتى يتألف منها كلام يلذ سماعه دون أن تتحدد سرعة لفظ ذلك الكلام ولا مواقع الضغط القوي أو الضعيف، بل ترك هذا لخبرة الشاعر ومزاجه، فكأن الخليل بسط لنا مادة الإيقاع وطوى صورته!

تسبب هذا الواقع في أن الشعراء سعوا لتجديد الشعر في ثلاثة اتجاهات:

١- التجديد **ضمن** الشكل : وهو ثورة الشعراء على المطالع الموروثة من وقوف على الأطلال وبكاء الدمن حيث نزعوا إلى معالجة الموضوع مباشرة أو التمهيد لما يناسبه من وصف كمطلع قصيدة أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب

حيث دخل في الموضوع مباشرة.

ومثل ذلك فعل أبو نواس عندما قال في المطلع :

لا تبك هنداً ولا تطرب إلى دعدِ

واشرب على الورد من حمراء كالوردِ

٢- التجديد **مع** الشكل: وهو زيادة الجرعة الموسيقية للشعر، والتي لاتتضارب مع الشكل فتطور استعمال الزحافات والعلل وتعمّق دور القافية، كما في اللزوميات، وتحسنت الموسيقا الداخلية التي تتحقق عبر الجزالة والسلاسة في الألفاظ وحسن تناسق الحروف وتتاليها ضمن الألفاظ، إضافة إلى العناية بالمحسنات البديعية واللفظية وكثرة الاعتماد على الصور والكنايات والاستعارات.

٣-التجديد **في** الشكل: كالتفنن العروضي عند أبي العتاهية حيث راح ينظم على الأعاريض المهملة وعلى أوزان غير مألوفة أو على أوزان ألحان وافدة كما ورد في كتاب الاغاني عنه عندما نظم على وزن أغنية كان يتغنى بها ملاحو الرشيد :

خانك الطرف الطموحُ　　　أيها القلب الجموح

إضافة إلى ظهور المزدوجات كقول أبي العتاهية:

حسبك مما تبتغيه القوتُ　　　ما أكثر القوت لمن يموتُ
هي المقادير فلمني أو فذرْ　　　إن كنت أخطأت فما أخطا القدرْ
إن الشباب والفراغ والجدةْ　　　مفسدةٌ للمرء أي مفسدةْ

وظهور المسمطات من مربعات ومخمسات وما إليها.

ومع ذلك فقد بقي شكل القصيدة العمودية مسيطراً وكان على حركة التجديد أن تنتظر ثمارها في تلك البلاد البعيدة، الأندلس، حين ولد الموشح كفن شعري اعتمد أولاً على الأوزان التقليدية بترتيبات مبتكرة، وتطور حتى بدأ يعتمد في إيقاعه على أوزان الألحان العربية، وهي كثيرة التنوع، ثرية العناصر، وكانت قد تطورت في أول الأمر بموازاة إيقاعات الشعر ثم انفصلت عنها كقول الوشاح:

حلو المجاني ما ضرّه لو أجناني
كما عنــاني شغلي بــه وعنّاني

وهنا قد يطرح سؤال: لماذا اعتمد تطور فنون الشعر على الإيقـاع الموسيقي؟ لقد كان هذا لأن الإيقـاع الموسـيقي نفسـه كـان قـد تطـور باتجاهات مختلفة حققت السبق تجاه الإيقاع الشعري.

ابتدأ الغناء العربي في الجاهلية إنشاداً للقصائد عبر ألحـان بسـيطة تستخدم إيقاع الشعر المغنى نفسه ، وكان هذا ممكناً في البدايات ولكن تطور فن الغناء مع التأثيرات الموسيقية القادمة من الشام وبلاد ما بين النهرين تسبب في ظهور الغناء المتقن، وهـو غنـاءٌ يكـون اللحـن فيـه مبنياً على إيقاع موسيقي مستقل عن إيقاع الشعر. وكان أول من تغنى به طويس وكان ذلك في:

كيف يأتي من بعيــدٍ وهو يخفيــه القريـب
نازح بالشـام عنــا وهو مكسال هيـــوب
قد براني الحب حتى كدت من وجدي أذوب

وقد قال عنه صاحب الأغاني إنه أول من غنى الغنـاء المتقـن وأول من صنع الهزج والرمل في الإسلام وهما نمطان جديدان استُعملا فـي الغناء المتقن الخفيف. أما الغناء المتقن الثقيل فقد نســب لعزة الميـلاء وسائب خاثر. وكان أول صوت صنعه سائب منه هو:

لمن الديار رسومها قفرُ لعبت بها الأرواح والقطر

حيث بنى لحنه على إيقاع سمي الثقيل.

وتنوعت الإيقاعات الغنائية في العهد الأموي لتصبح ستة إيقاعات : الثقيل الأول، الثقيل الثاني، خفيـف الثقيـل، الرمـل، خفيـف الرمـل، الهزج. وأضيف إليها فيمـا بعـد خفيـف الثقيـل الثـاني وخفيـف الهـزج

لتصبح ثمانية إيقاعات .

ومع ذلك وضمن هذا التحول في دور الموسيقا وتطور الإيقاع فيها فقد بقي الغناء معتمداً بشكل أساسي على الشعر وكان جل اهتمام الملحن في أن يطابق بين أزمنة لفظ الأحرف حسب الإيقاع الشعري مع الإيقاع الموسيقي، معتمداً على طريقة سميت الصناعة أو التجزئة، موجهاً في نفس الوقت اهتمامه إلى التلوين في إيقاع الغناء لكي يفتح أمامه مجالات جديدة في عالم التلحين معتمداً على إمكانيات مدّ الحروف وخطف لفظها.

وهكذا تنوعت الإيقاعات الموسيقية حتى تجاوز عددها المئات معتمدة في ذلك على الأساليب الرياضية التي ابتدعها الفارابي لتشكيل إيقاعات جديدة عبر تراكيب من خلايا إيقاعية أبسط ، فيما بقيت الإيقاعات الشعرية كما حددها الخليل ، وبقي الشعراء يدورون في فلكها بعيداً عن الاستفادة من الإيقاعات الموسيقية العربية التي تلذ لسماع العرب أيضاً. ومع الوقت تخلى الملحنون عن فكرة التوافق مع الإيقاع الشعري وأصبح اللفظ المغنى يعتمد على إيقاع اللحن في توقفاته ولفظه بعيداً عن متطلبات الشعر.

وهنا تأتي مشكلة جديدة ، فالصورة في الإيقاعات الموسيقية ليست زاهية كما قد يظهر.. فلقد انعكست سرعة التطور ـ مع قصور أدوات التوثيق ونظم الترميز إبان ذلك التطور ـ في تخليط كبير في تفسير تلك الإيقاعات حتى أصبحت المخطوطات المحققة تتضارب في تحديد الإيقاع الحقيقي عبر ماقدمه مخطوط واحد، ناهيك عن تضارب ماجاءت به المخطوطات لإيقاع محدد عندما تصدر عن مؤلفين في أجيال مختلفة أو مواقع مختلفة.

من هنا كان تلخيصي في بداية هذا التقديم لواقع الإيقاع في الشعر والموسيقا عند العرب في ما يلي:

١-الخليل بن أحمد عبر دراسته لبحور الشعر العربي قدم لنا مادة الإيقاع الشعري ولم يقدم لنا صورته ، لأنه لم يدونه موسيقياً.

٢- كان لتحديد الخليل لبحور الشعر أثره في تقييد الشعراء بإيقاعات شعرية محدودة العدد، كانت أقل تنوعاً بكثير من تنوع الإيقاعات الموسيقية العربية .مما أثر على تطور الشعر وعلى مسيرة الألحان الغنائية لاحقاً.

٣-الإيقاعات الموسيقية العربية القديمة فيها تخليط كبير لقصور نظم ترميزها واختلافها، مما أثر حتى على توثيق الإيقاعات العربية الأحدث التي بنيت عليها.

وهنا يأتي الدور الهام لهذا الكتاب الذي نقدم له ، لما احتواه من توثيق للإيقاعات الموسيقية العربية، وترجمتها إلى تفعيلات شعرية، ومن توثيق للإيقاعات الشعرية وتحويلها إلى إيقاعات موسيقية، وقد لفت نظري في هذا الصدد محاولته التمييز بين أوزان الأشعار حسب سرعتها، ومن ثم تقديمه لنماذج شعرية تعتمد على الإيقاعات الموسيقية والشعرية بتنوعها وثرائها فاتحاً المجال أمام الشعراء لإغناء العناصر الموسيقية في أشعارهم على نحو لم يكن متاحاً من قبل.

كذلك لفت نظري توضيحه الدقيق لمسألة الغناء المتقن من خلال أمثلة بيّن فيها كيفية المطابقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، وكذلك برهنته على أن الموشحات الأندلسية التي وضعت في عصور

متأخرة إنما نُظمت على الإيقاعات الموسيقية، وهذا التوجه كان قد وضع حجر الأساس فيه والدنا الدكتور فؤاد رجائي في كتابه "من كنوزنا"، كما كان لي فيه بعض اللبنات في بعض الدراسات التي لم تنشر بعد، إلا أن العمل الهادف بالدقة والعمق والحجج والبراهين يرجع الفضل فيه لمؤلف هذا الكتاب.

يصنف المؤلف التراث العربي في مجال الإيقاعات الموسيقية في مجموعتين. فالمجموعة الأولى تمثل التراث المندثر، والمجموعة الثانية تمثل التراث الحي الآيل إلى الاندثار لقلة الاستعمال. وقد حدد هدفه في السعي إلى إحياء التراث المندثر، وصون التراث الحي من الاندثار.

وهكذا انطلق الكاتب أولاً من رصد ما أوردته كتب الأدب العربي، من أسماء للإيقاعات العربية القديمة وردت في معرض رواية أشعار مغناة، ومن ثم عمد إلى البحث عن تراكيب هذه الإيقاعات وأنماطها في الشروح التي أوردها الفلاسفة العرب كالكندي والفارابي وأخوان الصفا وابن سينا، وغيرهم من المؤلفين القدامى كابن زيلة وابن خرداذبه والأرموي . ولكنه لم يقتصر على عرض تلك الشروح لسبب بسيط هو أنها وردت مختلفة فيما بينها اختلافاً واضحاً، إضافة إلى اختلاف محققي المخطوطات المعاصرين في التفسير والتوضيح، بسبب قصور نظم الترميز أو عدم فهمهم لها، كما سبق وأشرنا، بحيث أن اندثار هذا التراث لم يكن مجرد غياب أو ضياع، وإنما كان ارتباكاً بدا كأنه لم يكن ثمة مخرج منه.

ويُحدد المؤلف سببين للغموض الذي واجهه محققو المخطوطات ، أولهما أنهم لم يتعمقوا في دراسة نظرية الإيقاع عند العرب، وثانيهما

أن كلاً منهم حقق مخطوطاً منفصلاً. وهكذا درس المؤلف كل إيقاع على حدة في ضوء مقولات المؤلفين، ورجع إلى تنظير الفلاسفة وشروحات غيرهم من المؤلفين، فدرس بعمق الكتابات النظرية لهؤلاء، وشرحها ولخّصها. وهنا تكشفت له أخطاء المحققين والمفسرين، كما ظهرت التصرفات المسموح بها، كالطي والتضعيف والتشبيع ونقرة المجاز والتمخير والحث وإلغاء الفاصل، مما أوضحه الكتاب، فبدت هذه التصرفات المسموح بها نظيرةً للزحافات والعلل في عروض الشعر. ومن خلال فهم هذه التصرفات المسموح بها أمكنه الكشف عن مواطن الخلافات الظاهرية بينهم، وبالتالي إثبات عدم وجود خلاف، لانطباق الروايات كلها تقريباً على الأسس النظرية. وهكذا تمكن من توضيح تركيبات الإيقاعات العربية الثمانية المشهورة، محدداً في البداية دور الأصل، ومن ثم كل ما أمكنه حصره من أشكالها الأخرى حسب التصرف المسموح به والذي أبعدها عن الأصل.

وبعد ذلك حاول تدوين هذه الأوزان موسيقياً على أقرب تقريب ممكن، ثم وضعها في صورة تفعيلات، وقال الشعر على أوزان بعضها. إن هذا الجزء من الكتاب يمكن أن يعتبر بحق كتاباً قائماً بذاته، لأنه غاص في بطون التراث القديم .

ثم رصد المؤلف عدداً كبيراً من الإيقاعات العربية التي دوّنها المؤلفون الموسيقيون المعاصرون منذ أوائل القرن العشرين ، فجمع نيفاً وثلاثمائة صيغة إيقاعية من الوطن العربي كله من المحيط إلى الخليج، بما في ذلك الروايات المختلفة لعدد من الإيقاعات ، فدوّنها على طريقته موسيقياً ثم وزنها ووضعها في صورة تفعيلات، كما

صنفها وقارنها ببعضها بعضاً، واستنتج الازدواجيات في التسميات المحلية للوزن الواحد. أرجع المؤلف عدد الأوزان إلى مائتين وواحد وعشرين وزناً، وبعد ذلك كله قال الشعر على أوزان بعضها.

ويبحث الكتاب أيضاً في موضوع المواءمة بين الإيقاعين الشعري والموسيقي كما طبقها العرب عبر مراحل، معتبراً ماقدمه من أشعار مبنية على الإيقاعات الموسيقية كما وثقها امتداداً لما قام به الأولون، فيشرح أسلوب المواءمة الفطرية في العصر الجاهلي، ثم يشرح بتفصيل مشوّق طريقة "المواءمة الاصطناعية " منذ أواخر عصر الخلفاء الراشدين بأسلوب الغناء المتقن، وبعد ذلك يتطرق المؤلف بشيء من الإسهاب إلى ما سمّاه "المواءمة الطبيعية " في الموشحات الأندلسية، ويثبت عن طريق أمثلة عديدة أن الكثير من أوزانها المبتكرة كان أوزان الإيقاعات الموسيقية ذاتها، ولاسيما الإيقاعات المطبقة في البلاد المغاربية حتى يومنا هذا. وهو في هذه النقطة بالذات تصدّى إلى جانب تراثي فريد من نوعه، لا يمكن أن يتاح الولوج إليه لباحث إذا لم يكن ضليعاً في الشعر والموسيقا معاً.

وعموماً يعتبر الكتاب متعدد الأغراض من منظور تكاملي. فهو ينطلق من الربط المحكم بين علم العروض وعلم الإيقاع من خلال المقاطع العروضية المشتركة بين كل من أوزان الشعر وأوزان الإيقاعات، وبذلك يوضح كيف أن العلمين مكملان لبعضهما. ويثبت الكتاب أن التفعيلات المستعملة في الإيقاعات العربية تغطي كل ماهو مستعمل منها في الشعر على مستوى التفعيلة الواحدة، وتضيف إليها عدداً كبيراً مما لم يستعمل فيه. وبذلك يدعو الكتاب الملحنين إلى استعمال أوزان الشعر كايقاعات موسيقية، بعد أن دوّنها موسيقياً، كما

يدعو الشعراء إلى قول الشعر على أوزان الألحان واعتبارها بحوراً جديدة، ويشجعهم على ذلك بسرد عدد كبير من الأشعار التي قالها المؤلف على تلك الأوزان.

ولئن قسم الفلاسفة الأوائل فقه الموسيقا إلى فرعين هما النغم والإيقاع، فإننا نجد أن هذا الكتاب قد تعمق في الفرع الثاني من علم الموسيقى إلى أبعد الحدود. ويعتبر هذا الكتاب بحق موسوعة جامعة مانعة للإيقاعات العربية قديمها وحديثها، لاسيما من خلال الحصر شبه الكامل للإيقاعات المعاصرة، وتصنيفها المتعدد الأغراض، فقد رتبها أبجدياً بحيث يمكن الرجوع إلى أي إيقاع من خلال اسمه المعروف، فيحيل الباحث إلى الرقم الذي يحدد موضع شرح الإيقاع، كما يحيله إلى رقم الوزن العروضي الذي يحدد موقعه بين أنداده. كذلك يصنف الإيقاعات عند شرحها حسب عدد التفعيلات التي يبنى عليها، أما عدد الوحدات التي يتكون منها الإيقاع، حسب ما تعارف عليه الموسيقيون، فهو تصنيف اتّبعه المؤلف كتصنيف ضمن تصنيفه لعدد التفعيلات.

يثبت المؤلف في هذا الكتاب أنه متمكن من كل من علم العروض وعلم الإيقاع، وهو يسعى إلى توحيد هذين العلمين، وكان سبق له أن ألّف كتاباً سمّاه " أوزان الأشعار ـ مقاربة جديدة في علم العروض" كما ألف كتاباً بعنوان " طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" ، يثبت أنه مطّلع على تقنيات علم الموسيقا أيضاً، وقد استعمل جزئياً طريقته في التدوين الموسيقي لتدوين الإيقاعات المعاصرة التي أخذها عن تدوينات بأساليب مختلفة، فظهرت طريقته بسيطة وواضحة. كذلك استعمل هذه الطريقة في تدوين بحور الشعر موسيقياً بهدف

الدعوة إلى استعمالها كإيقاعات، وفي تدوين الإيقاعات العربية القديمة بأنماطها المختلفة بهدف إحيائها عن طريق استعمالها من قبل الموسيقيين العرب المعاصرين.

ويختم الكتاب بمجموعة أشعار قالها المؤلف على أوزان الإيقاعات تزيد على ثمانين مقطوعة لا تخلو من طرافة، سواء من حيث المواضيع المطروقة أو من حيث السبك. وتثبت أن اللغة العربية قادرة على استيعاب أوزان الإيقاعات الموسيقية رغم أنها غير مألوفة حتى الآن في قول الشعر.

موجز المصطلحات

وردت في هذا الكتاب مصطلحات شُرحت في حينها بالتفصيل، على أنها ربما وردت في سياق النص أحياناً بدون تفسير اعتماداً على الشرح في مواضعها. وتسهيلاً على القارئ نضع هنا سرداً موجزاً لأهمها مع شرح مختصر، وقد رتبناها أبجدياً لسهولة الرجوع إليها.

**

أس : رمز زمان السكون عند الموسيقيين.

الإدراج : الإسراع في النقرة بسبب التشبيع، بدون تعديل الزمن الكلي.

الإشباع : إطالة مدة الحرف في الشعر عند زحاف السبب أو الرويّ.

الإضمار : نقرُ النقرة في الضمير، لعدّ أزمنة السكون المتوالية.

التخفيف : تقريب أزمنة السكون بين النقرات الثقيلة.

تركيب الإيقاعات : ضم عدد من الإيقاعات لتوليد إيقاع جديد.

التزيينات : تصرف ارتجالي في دور من الإيقاع ضمن مدته الكلية.

التشبيع : ملء بعض أزمنة السكون بنقرات بمقدار أزمانها.

التضعيف : بمعنى المضاعفة، وهو وضع نقرتين في زمان نقرة.

تك : رمز النقرة اللينة عند الموسيقيين.

التمخير : تعديل بنية الإيقاع بإحلال أوتاد محل أسباب.

الثقيل : الإيقاع الذي تطول أزمنة السكون بين نقراته.

الحثّ : إسراع الإيقاع البطيء.

الخفيف : الإيقاع الذي تقصر أزمنة السكون بين نقراته.

دم : رمز النقرة القوية عند الموسيقيين.

السبب الثقيل : مقطع عروضي في الإيقاع على وزن (لِمَ).

السبب الخفيف: مقطع عروضي في الشعر والإيقاع على وزن (لا).

السكتة : سكون تتسب مدته إلى وحدة قياس زمن الإيقاع، (أس).

الطيّ : وضع زمان سكون في مكان نقرة بمقدار زمانها.

الفاصل : زمان سكون طويل نسبياً بين دورين من الإيقاع.

الفاصلة : مقطع عروضي على وزن (لِمَ لا).

المفصّل : إيقاع تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة.

الموصّل : إيقاع تفصل بين نقراته أزمنة متساوية.

النقرة الثقيلة : النقرة التي يعقبها زمان سكون طويل.

النقرة الخفيفة : النقرة المتحركة، أي التي لا يعقبها زمان سكون.

النقرة الساكنة : نقرة يليها زمان سكون بمجموع يعادل السبب (لا)

النقرة القوية : نقرة فخمة تؤخذ من وسط الدفّ، ورمزها (دم)

النقرة اللينة : نقرة ضعيفة تؤخذ من طرف الدفّ، ورمزها (تك)

النقرة المتحركة : نقرة قصيرة بمقدار حرف متحرك.

نقرة المجاز : نقرة لينة توضع في نهاية الفاصل إذا طال.

الوتد : مقطع عروضي في الشعر والإيقاع على وزن (بلى).

**

أهم رموز تدويننا : ه ترمز إلى دم (النقرة القوية)

ء ترمز إلى تك (النقرة اللينة)

~ ترمز إلى أس (السكتة)

َ (فتحة) ترمز لتنصيف الربع (ذات السن)

ً (تنوين) يرمز لتربيع الربع (ذات السنين)

مقدمة :

هذا البحث ، لماذا وكيف

أهداف البحث

يهدف هذا الكتاب إلى تحقيق ما يلي:

١ـ إعادة الحياة إلى التراث المندثر، بالكشف عن بُنى الإيقاعات العربية القديمة، وذلك من خلال الدراسة المتعمقة لمقولات الفلاسفة العرب القدماء وغيرهم من المؤلفين، ومقارنة توصيفهم لهذه الإيقاعات بمختلف طرق الشرح، وإزالة الخلافات الظاهرية بين الشروح المتباينة، باستخدام الأدوات التي أشاروا إليها في تنظيرهم.

٢ـ صون التراث الحي من الاندثار، برصد أكبر عدد ممكن من الإيقاعات المعاصرة، حسب رواياتها المختلفة، على امتداد الوطن العربي الكبير، وتجميعها في مرجع واحد، ومن ثم مقارنة المتماثلات والمتشابهات منها.

٣ـ تدوين الإيقاعات بطريقة عربية سهلة المتناول لأبناء الضاد، بما في ذلك محاولة تدوين الإيقاعات العربية القديمة، في ضوء المعطيات المختلفة التي ساعدت على الكشف عن بُناها. ويتبع ذلك محاولة تدوين أوزان الأشعار موسيقياً، لتسهيل استخدامها من قبل الموسيقيين كإيقاعات لألحانهم.

٤ـ توضيح بُنى الإيقاعات العربية، القديمة والمعاصرة، بطريقة التفعيلات العروضية، تسهيلاً لحفظها من جهة، وتمهيداً لاستعمالها كبحور

جديدة للشعر. ويشمل ذلك وضع طريقة عروضية ـ موسيقية تتضمن الأساليب المتاحة لنظم الأشعار على أوزان الإيقاعات، ولاسيما تلك التي تبدو صعبة المتناول منها.

٥ـ توضيح طرق المواءمة بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان المتّبعة في الغناء العربي، ولاسيّما ما سماه العرب القدماء بالغناء المتقن، وطريقة الوشّاحين الأندلسيين.

٦ـ عرض أشعار جديدة من نظم المؤلف، أوزانها هي أوزان الإيقاعات الموسيقية، كنماذج تروّج لطريقة استخدام الإيقاعات كأوزان للأشعار من قِبل من يهتم بذلك من الشعراء.

الوزن والإيقاع

الوزن الشعري يمثّل إيقاعه، كما أن الإيقاع الموسيقي ينطوي على وزنٍ للّحن المقيَّد به. وليس بجديد أن نقول إن تعبير الإيقاع هو في الأصل أوسع وأشمل من تعبير الوزن، غير أننا كثيراً ما نستخدم التعبيرين في صيغ قد توحي بأنهما مترادفان، وبهذا يكون تعبير الإيقاع بمعناه الضيّق.

ويُبنى معنى الإيقاع على التكرار، فإذا انتفى التكرار وجب، على رأي بعض الباحثين، أن تخرج من سلّة الإيقاعات الأوزان الطويلة التي قد يمتد طولها على امتداد اللحن كله. غير أننا نحافظ عليها ضمن السلّة رغم هذا التحفّظ، رائدنا في ذلك صون التراث.

أما اللحن غير المقيد بإيقاع، كما هو الحال في الموسيقى المرسلة أو الارتجالية، مثل التقاسيم أو الغناء المرتجل على طريقة "يا ليل"، فهو مَثيل

النثر البليغ في الأدب. وكما أن من أهم عناصر الشعر وزنه، فمن أهم عناصر الموسيقى الإيقاع.

والإيقاعات تتكون من تركيبات من النقرات **القوية واللينة** تتناوب بترتيبات معينة، وتتخللها أزمنة سكون تجعل النقرة ساكنة أو متحركة. وكلما طالت أزمنة السكون كلما اقتربت النقرة من أن تكون **ثقيلة**، وكلما قصُرت أزمنة السكون كلما اقتربت النقرة من أن تكون **خفيفة**. وكثيراً ما أخطأ الباحثون المعاصرون فاستعملوا عبارة "ثقيلة" بمعنى القوية، و"خفيفة" بمعنى اللينة.

والزمان الكلي للإيقاع بتركيبة نقراته وسكوناته يتكرر فيصبح مقياساً تتقيد به الجمل الموسيقية، وإن لم تنطبق عليه بالضرورة حرفياً.

وقد استعمل الموسيقيون في هذا الصدد مصطلحات شبه مترادفة، وإن تمايزت فيما بينها حسب المعنى المراد، منها كلمة **دور**، و**ميزان**، و**ضرب**، و**أصول**. فالدور يعبر عن التكرار، والميزان يعبّر عن الوظيفة، والأصول يعبّر عن النهج، والضرب يعبّر عن الأداء. وعبارة الإيقاع تشمل هذه كلها وتضيف إليها معنى الوقع في السمع، والتذوّق.

الإيقاع والعروض

من هنا يحق للمرء أن يتساءل: أليست بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان علاقة؟ يبرهن هذا الكتاب على أن هذه العلاقة وشيجة إلى حد يفوق كل تصور.

ويرد هذا الكتاب ردّاً مباشراً وشمولياً ومبرهَناً على بعض المؤلفين المعاصرين الذين ينفون هذه الصلة. وقد احتاج ذلك إلى تحليلٍ وتفسيرٍ

للإيقاعات العربية التي ظهرت في فجر الإسلام، وهي نفسها أصبحت من التراث المندثر. ومع الأسف فإن بعض من تصدى لهذا العمل قبلنا كانوا على الأغلب أناساً لديهم أفكار مسبقة ترفض علاقة الإيقاع الموسيقي بالعروض، فجاءت تفسيراتهم متخذةً الصيغ العلمية من حيث الشكل من ناحية، إلا أنها، من ناحية أخرى، انطوت على تجاهل للحقائق أو الجهل بها ووضع الفرضية قبل النظرية في أغلب الأحوال، مما نفى عنها التجرد العلمي فأوردها موارد الخطأ.

وفي مقابل ذلك كان هنالك منذ عصور بعيدة من اعتبر الإيقاع الموسيقي ذا علاقة وثيقة بالعروض، على الأقل من خلال المقاطع العروضية وهي السبب والوتد والفاصلة. ولكن هؤلاء انطلقوا من هذا الموقف كأحد المسلّمات دون تعمق، مما جعلهم فريسة سهلة لأصحاب الرأي الآخر.

ويتضمن هذا الكتاب دراسات متعمقة تثبت أن الإيقاعات العربية المندثرة كان جلّها مبنياً على جمل عروضية كانت معروفة في الجاهلية، الأمر الذي يثبت المقولة التي كانت مبنية لدى بعض الباحثين على مجرد الحدس، ومفادها أن العربي الجاهلي غنّى على أوزان الأشعار ذاتها انطلاقاً من المعنى المطّاط لعبارة "إنشاد" الشعر. ولكن بالبراهين التي جاء بها هذا الكتاب أصبحت سيرة **الأعشى**، الشاعر الجاهلي الذي كان يسمّى "صنّاجة العرب" ويغنّي أشعاره، قابلةً لأن تُفهم على هذا الأساس.

البدايات عند الخليل

والمعروف أن **الخليل** بن أحمد الفراهيدي (٧١٨-٧٩١ م)، واضع علم العروض، كان قد كتب أيضاً كتابين آخرين هما "النغم" و "الإيقاع"، ولم

يصلنا شيء من كتاباته في الإيقاع أو النغم. أما في العروض فلم تصل كتابات الخليل أيضاً ولكن مقولاته وصلت عن طريق تابعيه. وتفسير ما حدث يصبح هيناً بعد إثبات الأصل العروضي للإيقاعات العربية المندثرة، وهو أن موضوع العروض يرتبط بالشعر، وهذا هو مجال تهتم به أرقى الأوساط الاجتماعية، في حين أن الإيقاع والموسيقى عموماً، لم يكونا من العلوم التي تهتم بها الأوساط الراقية في عهد الخليل، وهو مخضرم الدولتين الأموية والعباسية. ولم يبدأ اهتمام العلماء بالموسيقى إلا بعد بدء عصر الترجمة عن الفلسفة اليونانية أيام المأمون، فوجد العرب أن الموسيقى تعتبر فرعاً من الرياضيات، وبالتالي من العلوم الأساسية التي كان على الفيلسوف أن يتقنها. وهكذا فإن أول فيلسوف عربي وهو الكِندي (٨٠١-٨٦٥ م)، الذي وُلد بعد وفاة الخليل بسنتين وعاصر المأمون، كان أول من وصلتنا كتاباته عن الموسيقى. ولما كان الإيقاع فرعاً من الموسيقى فالرياضيات فقد كتب فيه الكندي ومن تلاه من الفلاسفة المسلمين. ولم يكن هؤلاء الفلاسفة علماء في الموسيقى أصلاً، وما شذّ عن هذا سوى الفارابي الذي كان، إلى جانب كونه فيلسوفاً عظيماً، موسيقاراً حقيقياً.

فهذه الفترة التي وقعت بين كتابات الخليل التي اندثرت وبين كتابات الكندي التي خُلّدت كانت فترة سوداء من الناحية العلمية المختصة بالموسيقى، لأنها لم تحفظ كتابات الخليل، فكانت هذه الكتابات كشهاب سطع وسرعان ما انطفأ. فلو وصلتنا لعرفنا علاقة الإيقاع الموسيقي

بالعروض في ذلك العصر من خلال عقلية عبقرية واحدة كانت تنظر إلى الموضوعين كموضوع واحد ضمن إطارهما الكلي [1].

وأجد نفسي في هذا الكتاب أقتفي أثر الخليل وكأني أحاوره. ومن خلال النظرة إلى أفكاره في مجال الإيقاع التي تسربت إلينا مع بعض الغموض عبر مقولاته عن العروض، يصبح مفهوما لدينا لماذا انتقدنا مقولاته عن المقاطع العروضية في كتابنا السابق "أوزان الأشعار"، الذي أثبتنا فيه أن الشعر العربي لا يوجد فيه السبب الثقيل ولا الوتد المفروق ولا الفاصلة الكبرى، وإنما تقتصر مقاطعه على السبب (الخفيف) والوتد (المجموع) والفاصلة (الصغرى). وفهمُنا ينطلق مما برهن عليه هذا الكتاب من أن تلك المقاطع التي لا توجد في العروض إنما توجد في الإيقاع الموسيقي. ولعل الخليل عندما حدّد المقاطع إنما حددها لموضوعي العروض والإيقاع معاً، فبقيت مع ما بقي من أفكاره ضمن علم العروض، واندثر الباقي.

أنصار الربط بالعروض

وأبرز الفلاسفة والعلماء المسلمين الذين ربطوا الإيقاع بالعروض ووصلتنا كتاباتهم **إخوان الصفا** الذين حددوا الإيقاعات العربية القديمة بتفعيلات، ثم **ابن خرداذبه** الذي أشار إلى ارتباط الإيقاع بالعروض دون التعمق في الموضوع، وكذلك **ابن سينا** الذي وصف الإيقاعات بتفعيلات، ثم الموسيقار صفي الدين **الأرموي**، الذي دخل في تفاصيل هذا الربط على مستوى المقاطع العروضية وهي السبب والوتد والفاصلة. وشهدت هذه

---

[1] يتهم بعضهم الخليل بأنه أخذ علم الروض عن اليونانية، وهذا غير صحيح لأن الخليل توفي قبل خلافة المأمون وبدء عصر الترجمة عن اليونانية بربع قرن.

المدرسة استمرارها على يد الشاعر صفي الدين **الحلّي** والمؤلف المجهول لكتاب "**الشجرة ذات الأكمام**" الذي اخذ عن الحلّي، بل لقد استمرت حتى عصرنا الحاضر، تشهد عليها محاولة الدكتور محمود **الحفني** إيجاد التفعيلات للإيقاعات العربية القديمة من خلال تحقيق كتابات **الكندي**.

متجاهلو العروض

وفي مقابل ذلك تبلورت مدرسة تفسر الإيقاع بالأدوات الموسيقية البحتة، دون أن تتعرض للربط بالعروض، وكان من أوائلهم **الكندي والفارابي وابن زيلة**. وقد استمرت هذه المدرسة بقوة من خلال الموسيقيين المعاصرين، وقل منهم من تعرّض للعروض. وقوّى اتجاهَهم هذا في أيامنا التدوينُ الحديث للموسيقى، بما فيها الإيقاع، بالطريقة الغربية، الأمر الذي أدخل الأفكار الغربية في المجال الموسيقي عموماً إلى موسيقانا، وأهمها تصنيف الإيقاعات لديهم إلى ثنائي وثلاثي ورباعي، مما جعل المدوّنين المعاصرين يقسمون إيقاعاتنا، حتى الطويلة منها، إلى أجزاء مماثلة للإيقاعات الغربية، وهذا قد يصح أحياناً ولا يصح في أغلب الحالات. ولكن حتى في هذا المجال أثبتنا أن تفسير الإيقاعات بالأدوات الموسيقية البحتة ترجع أصلاً إلى **الفارابي**، وتظهر بشكل أكثر إصراراً عند **ابن زيلة**.

الوجه المشرق: الفارابي

ولكن الجميل في الموضوع أن الفارابي الذي كان أول من خرج عن مجرد وصف الإيقاعات إلى تدوينها، دون أن يتطرق إلى علاقتها بالعروض، قد دوّنها بطريقة راقية لا تقل وضوحاً عن التدوين المعاصر،

مما جعل من اليسير اكتشـاف الجمل العروضيـة. وهكذا ثبت لنا اعتماد الجمل الإيقاعية على جمل عروضيـة تقليديـة. فنـواة إيقـاعَي **الثقيل الأول وخفيفه** هي جملة بحر **الخبب** ، ونواة إيقاع **الثقيل الثـاني** هـي جملـة بحـر **الرجز**، ونواة إيقاع **الرمل هي** جملة بحر الرمل نفسه، ولـم يشذ عن ذلك سوى إيقاع الهزج (وهو غير بحر الهزج في العـروض) الـذي كـان أصـل الأوزان الموصّلة التي تطورت في مـا بعدُ عند العـرب. وبمـا أن الشـعر العربي التقليدي "ليس فيه موصّل أصلاً" كما قال الفارابي، فقد رأينا العرب الأندلسيين قد نظمـوا الموشّحات متضمّنـة أوزانـاً **موصّلـة** تنسـجم مـع الإيقاعات الموسيقية.

وفـي المقـابل رأينـا العـرب منـذ العصـر العباسـي الذهبـي يعمـدون إلـى **تمخير** الإيقاعات[٢] والفارابي هو أول من أوضـح تمخـير الإيقاعـات، وقلّمـا فهمه بعده أحد. وقد وجدنا أنه لايخرج عن عملية تطويع الإيقاعـات الثقيلـة لتوافق أوزان الشعر العربي.

العروض يقترب ويبتعد

وبين هذا وذاك ظهر أسلوب "**الغناء المتقن**" الذي يوافق بين وزن الشعر المغنّى وبين إيقاع اللحن، على اختلافهما، بأسلوب اصطناعي يعتمـد علـى مدّ بعض الحروف، ولاسيما تلك التـي تتيـح ذلـك كحـروف المـد، وخطـف اللفظ في بعضها الأخر. واستمر هذا الأسلوب إلى أيامنا هذه التي انتشـرت فيه ألحان الأغاني على إيقاعات ليس لها علاقة بأوزان أشعارها، وهذا مـا

---

[٢] تصرف في الإيقاع بالإحلال الأوتاد محل الأسباب، أول من بـدأ بـه ابراهيـم الموصلـي. انظـر الفصـل الأول من الباب الثاني من هذا الكتاب.

نعتبره توفيقاً مصطنعاً بين موزونين مختلفين. وهذه الطريقة هي أساس موقف الموسيقيين في أيامنا بنفي علاقة الإيقاع بالعروض.

ومن هذه الزاوية انطلقت فكرة استقصاء جميع الإيقاعات العربية المعاصرة، وكلها الآن مدوّنة، والعمل على تحديد أوزانها بلغة العروض، ثم وضع أشعار على أوزانها تلك.

نبش التراث الدفين

وفي بحثنا عن أصل الإيقاعات العربية كان لابد لنا من الرجوع إلى كل ما أمكن الوصول إليه من مراجع قديمة، هي مخطوطات حققها باحثون معاصرون. فكان أن وقعنا في غابة مترامية الأطراف، ملأى بالتناقضات الغريبة، سواء بالنسبة لأقوال المؤلفين القدماء أو تفسيراتها من قِبل المحققين المعاصرين، بحيث كان من العسير إيجاد قاسم مشترك بينها. وفي هذا المجال نعتز بأننا أول من حلّ رموز هذه الإشكالات بأسلوب علمي لا مجال لنقضه، بعيد عن الاجتهادات المتحيزة. وقد توصّلنا إلى ذلك بعد أن كتبنا الفصل الخاص بهذا الموضوع عدة مرات ثم نبذنا ما كتبنا وأعدنا الصياغة من جديد، لنقع في إشكالات أخرى، حتى تمكنّا من حل تلك الرموز عندما لجأنا إلى مقارنة كل الأقوال على مستوى الإيقاع الواحد، فكشفنا عن أن كل قول يفسر الأقوال الأخرى ويكملها. وعلى هذا فإن تفسير الإيقاعات العربية القديمة وحده، بما في ذلك التعبير عن صيَغها المختلفة بلغة العروض، كان يمكن أن يعتبر كتاباً قائماً بذاته، حيث اقتضى من الجهد ما لا يقل عن جهدٍ يبذل من أجل كتاب مستقل.

تكامل لا تناقُض

وكان لابد بين هذا وذاك من البحث في موضوع توصيف وتدوين الإيقاعات، والخوض في مجال التنظير الذي يوضح أسس تفكير أصحاب رأي ربط العروض بالإيقاع، وأصحاب الرأي الآخر. وبعد ذلك أمكن التوصل إلى إثبات كون الرأيين يكملان بعضهما، وأن أحدهما يجب ألا ينفي الآخر، وقد أوضح الكتاب في الجانب العملي منه صحة هذا الموقف.

محاولة الشمولية

وفي مجال ربط الإيقاع بالعروض لا ندعي أننا ابتدعنا أمراً جديداً في كتابنا هذا، ولكن الجديد فيه هو محاولة الشمولية، والربط الدقيق بين الموسيقى والعروض حتى بالنسبة للإيقاعات المعاصرة التي فقدت صلتها بالجمل العروضية التقليدية، ولكنها قابلة للوزن على جمل عروضية غير تقليدية، ذلك أن تلك الجمل تبقى مبنية على مقاطع عروضية يعترف بها علم العروض. ومع أن إيقاعات الموسيقى لم تعد تشبه إيقاعات الشعر العربي في عصرنا الراهن، فكتابنا هذا ينظر إلى الإيقاعات، حتى المعاصرة منها، على أنها **بحور** جديدة ممكنة للشعر العربي.

تكامل فنَّين متباعدَين

وفي نفس الوقت نأتي بفكرة جديدة هي الأصالة بعينها لأنها تبني على الجذور، ومفادها أن أوزان بحور الشعر تصلح كإيقاعات جديدة للموسيقى العربية. وكتابنا هذا يضع الطريق العلمية الصحيحة لتحقيق هذين الهدفين.

فإذا ما انطلقنا مما أثبته هذا الكتاب من أن بعض بحور الشعر العربي، ولاسيما أقدمها، كانت هي نفسها أوزان الألحان العربية القديمة، أصبح يحق لنا أن نتساءل: لماذا هذا التباعد الذي وصل إلى درجة أن كلاً من

الموسيقيين والعروضيين لا يرون هذه الصلة اليوم؟ ولماذا ندفع ثمن التخصص، بعد أن انفصل الملحّن والمطرب عن الشاعر، فأصبح الملحّن بعيداً عن فهم أوزان الشعر مثلما أصبح الشاعر بعيداً عن علم الموسيقى ولاسيما الإيقاعات الموسيقية ؟ إن كتابنا هذا هو محاولة جادة لإعادة الصلة بين فنّين متكاملين.

وهذه المحاولة ليست نوعاً من الترف الفكري، فلها ضرورتها، لأنها تعيد الأمور إلى نصابها وتربطها بجذورها.

فالإيقاعات العربية القديمة كانت محدودة، وبُنيت على عدد محدود من الجمل العروضية التقليدية. وكان عددها في زمن الخلفاء الراشدين أربعة هي الثقيل الأول والثقيل الثاني وخفيف الثقيل والهزج، ثم أضاف ابن محرز الرمل والرمل الطنبوري [٣]. كما أن أول من اشتهر من المغنين العرب الذين لحّنوا على الأسلوب الذي عُرف بالغناء المُتقن، وهم معبد وابن محرز وابن سريج، ظهروا في العصر الأموي. وهذا معناه أن الغناء المتقن لم يكن قد ظهر قبل هذا العصر.

على أن الإيقاعات الموسيقية سرعان ما تطورت وتزايدت نتيجة التفاعل الحضاري مع البلدان الإسلامية الجديدة ولاسيما الفارسية والرومية فالتركية. فقد برز أثر الفرس في عصر الخلافة العباسية، كما برز الأثر التركي أيام غلبة العثمانيين ولاسيما في المشرق. ونتيجة تطور ذلك المزيج في مجال الموسيقى، الذي يخلو من الحساسيات القومية، أخذ

---

[٣] زكريا يوسف في تحقيقه لكتاب الكافي في الموسيقى لابن زيلة ص١٣. ولم نجد في مراجعنا ذكراً للرمل الطنبوري كما أن زكريا يوسف لم يوضح هذه الإيقاعات ولا المراجع التي استند إليها في قوله.

العرب من الجوار فأغنوا إيقاعاتهم، بينما تجمّد علم العروض على الأوزان التي وصلت إلى ذروتها في أواخر الجاهلية. فلقد تمسك العروضيون بالصيغ العربية البحتة ولم يلقوا بالاً إلى ما سموه بأوزان "المولّدين"، وبذلك فقد أسبغوا صيغة التوتّم على بنية الشعر العربي ومنعوه من التمازج الحضاري مع الجوار. وباعتبار أن اللغة العربية أصبحت هي السائدة في البلاد الإسلامية فقد أصبح العروض العربي إطاراً لأشعار المسلمين من غير العرب أيضاً.

التباعد المضرّ

وعلى هذا فقد سار الشعراء والموسيقيون، كل فريق في طريق، ووصل التباعد بين أوزان الأشعار وإيقاعات الموسيقى إلى وضعٍ أصبح معه الملحنون لا يبالون بوزن الشعر الذي يلحنونه، فالمهم عندهم ضبط الإيقاع الموسيقي وتكييف لفظ كلام الشعر معه في اللحن. والأكثر من ذلك أن الملحنين أنفسهم لم يعودوا قادرين على فهم جوهر الإيقاع وتركيبه من جمل إيقاعية تُركّب بدورها من مقاطع، شأنها في ذلك شأن أوزان الأشعار، وبات أغلبهم يحفظون الإيقاعات، إذا حفظوها، كالببغاء، ولاسيما الإيقاعات الطويلة.

التغلغل الغربي

والأدهى من ذلك أنهم عندما ساد أسلوب التدوين الغربي للموسيقى العربية وبالتالي في تدوين الإيقاعات، سيطرت أسس الإيقاع الغربي نفسه على عقولهم فلم يعودوا يقطّعونها إلى جُملها الأصلية بل يُقطّعونها إلى أجزاء كل منها يشبه إيقاعاً غربياً معروفاً كالثنائي والثلاثي والرباعي،

وذلك، على حسب رأيهم، للتسهيل على قائد الفرقة الموسيقية في إعطاء إيعازاته للعازفين، ونسوا أن قائد الفرقة الموسيقية الشرقية عموماً هو ضارب الدف أو الطبلة الذي يحدد معالم الإيقاع، فليس في التخت الشرقي "مايسترو" أصلاً. كما نسوا أن الإيقاعات الغربية فقيرة إلى حد لا يمكن معه أن ترقى إلى الإيقاعات الشرقية المعقدة، لاسيما إذا أخذنا بالاعتبار أن الإيقاعات الغربية كانت في الأصل غنية مبنية على الفطرة وتراكم الخبرة، ثم أصبحت فقيرة بالقوة عندما خضعت لعملية تنميط قاسية حتى وصلت إلى عالم اليوم بشكلها الحالي [٤] ثم فرضت نفسها على العرب، على الأقل كأسلوب للتدوين ولقيادة الفرقة الموسيقية، في حين أنها هي الجديرة بالرجوع إلى أصلها ذاته. والإيقاعات العربية لا تظهر حلاوتها إلا بالاستناد إلى جُملها، ويشوّهها تقسيمها إلى أجزاء تشابه الإيقاعات الغربية.

ومن تأثيرات أسلوب التدوين الغربي للإيقاعات العربية الاكتفاء في تحديد هوية الإيقاع بعدد وحداته المعادلة في الزمن إما للسوداء أو لذات السن أو السنّين من علامات التدوين الموسيقي الغربي، ثم حفظ بنية الإيقاع بكاملها مهما طالت، وتسهيل هذا الحفظ بتجزئتها إلى أجزاء لا علاقة لها ببُنى الجمل الإيقاعية ضمن الإيقاع. ومع أهمية هذا العدد لتحديد طول الإيقاع وقياسه بالزمن قياساً دقيقاً، فإن هذا ليس كل شيء في الإيقاع. فالعروضيون لا يقيسون بحر الشعر بعدد حروفه بل بتكوين جُمله (تفعيلاته) وتركيبها، وعلى هذا يحددون البحر. والأمر في الحقيقة لا يختلف عن تركيب الإيقاع الموسيقي.

---

[٤] Peter Giger, die Kunst des Rhythmus

غير أن الموسيقيين إذا واجهوا إيقاعاً يتألف من وحدة بزمن سوداء ووحدتين كل منهما بزمن ذات السن، يعتبرون أن هذا الإيقاع إما من وحدتين تساوي كل منهما السوداء أو من أربعة تساوي كل منها ذات السن. والزمن الكلي هو بطبيعة الأمر واحد، غير أن الزمن الكلي، على أهميته، ليس تعريفاً كاملاً لذلك الإيقاع بل ينبغي أن يُعرّف الإيقاع ببنيته أيضاً. وهذا التمييز يزداد أهميةً كلما غصنا في الإيقاعات الطويلة والمركبة. ولهذا فإنني من المؤمنين بضرورة البحث عن الجمل الإيقاعية بالأسلوب العروضي. فهذا الأسلوب، رغم أنه قاصر عن إبراز قوة النقرة أي النبرة [٥]، يوضح التركيب الإيقاعي ويساعد على توضيح الطريق أمام الشاعر لكي ينسج الكلام على منواله بدلاً من إرغام الملحن على أن يركّب الوزن الموسيقي على كلام الشعر لكي يولّد ما سمي بالغناء المتقن، فيضطر إلى مطّ بعض الحروف وخطف اللفظ في حروف أخرى.

خوفٌ من اندثار الإيقاعات الطويلة والمعقّدة

ومن أمرّ الحقائق أن الملحنين لم يعودوا يعتمدون إلا على الإيقاعات الخفيفة السهلة التي تُرضي الناشئة وتُلبّي رغبتهم في الإيقاعات الراقصة، متجاهلين ما لجيل الكهول والشيوخ عليهم من حقوق، الأمر الذي بات يهدد تراثاً ثميناً بالانقراض. وهذا ما حدا بنا إلى تقصّي جميع الإيقاعات العربية

---

[٥] لم يكن العرب القدماء يهتمون كثيراً بالتمييز بين النقرات القوية (دم) واللينة (تك)، ويسمحون بإحلال واحدة محل أخرى. وأبرز من نادى بهذا ابن زيلة.

التي وَجدت استعمالاً لها عبر التاريخ، رغم أننا نتفق مع توفيق الصباغ على عدم ضرورة الإيقاعات الطويلة جدّاً [٦].

شهابٌ شعّ وانطفأ

إن دعوتنا إلى إعادة الارتباط بين العروض والإيقاع ليست جديدة تماماً، فقد وُجدت في الأندلس ثم سارت في طريق الاندثار بخروج العرب منها. فهناك نجد أن أطر الشعر العربي التقليدي بدأت بالتمزق عبر تيارات ثلاثة: ففي أول الأمر استُحدث عدد من الجمل العروضية (التفعيلات)، وكان ذلك بالأسلوب العروضي ودون الخروج عن قواعده الأصلية، وإن كانت تلك الجمل قد دخلت بشكل خاص في الأشعار المغنّاة عموماً. وعبر التيار الثاني أُدخِلت صيغ الإيقاع الموصّل على الشعر للانسجام مع الإيقاعات الموسيقية، وبذلك ألغوا مقولة الفارابي بأن الشعر العربي ليس فيه موصّل أصلاً. أما التيار الثالث وهو المتأخر فقد وصل إلى حد نظم عدد مهم من الموشحات الأندلسية على أوزان الإيقاع الموسيقي مباشرةً.

وأتصور أن مجالس الأدب والفن أيام ازدهار الحضارة الأندلسية لابد وأنها أثارت موضوع العلاقة بين أوزان الشعر وإيقاعات الموسيقى وأن اتفاقاً ما قد حصل من أجل تطبيق هذا التعاون. للأسف تعمق الأندلسيون في الفن والأدب ونسوا قوة الدولة فضاعت الدولة وضاع معها الكثير من أسرار الفن والأدب. وقد احتاج الأمر إلى مرور أكثر من خمسة قرون قبل الكشف عن تلك الأسرار في كتابنا هذا.

نداء لإنعاش الفكرة من جديد

---

[٦] توفيق الصباغ، الدليل الموسيقي العام ص٧٤

فهل ثمة ما يمنع من تكرار قصة هذا التعاون اليوم؟ إن البحث عن وسيلة علمية لتمكين الشعر الراقي من تلبية احتياجات الملحنين وتحقيق التوافق بين أوزان الشعر وإيقاعات الموسيقى، ولاسيما عن طريق توضيح جمل تلك الإيقاعات وأسلوب نظم الشعر على غرارها هو من أهم أهداف هذا الكتاب، وفي حسباني أن الأداة قد أصبحت متوفرة لتحقيق هذه الغاية.

وعندما استهدف هذا البحث إعادة التلاقي بين أوزان الشعر وأوزان الموسيقى فعل ذلك عن طريق الكشف عن العناصر المشتركة بينهما وتركيباتها المتوافقة، الأمر الذي أوصل في نهاية المطاف إلى رسم مهام جديدة للشعراء والملحنين، عسى أن يهتم الفريقان معاً بها، بحيث يقول الشاعر شعره على وزن إيقاع موسيقي، ويلحن الموسيقي الشعر على ذلك الإيقاع، أو يلحن الموسيقار الشعر على أساس إيقاعه، وبذلك نحافظ على تراثنا ونُنعش ما كاد أن يندثر منه، ونفتح طريقاً جديدة لتطوير هذا التراث من خلال إطاره بالذات، وهو ثريّ بما فيه الكفاية.

استقصاء الإيقاعات المعاصرة

وفي محاولتي تجميع أكبر عدد ممكن من الإيقاعات العربية المعاصرة بذلت جهداً كبيراً في جمعها من جميع البلاد العربية من الخليج إلى المحيط عن طريق كل ما وصل إلى يدي من المراجع، فتوفر لدي عدد كبير منها، بلغ نيّفاً و٣٢٠ صيغة إيقاعية، منها روايات مختلفة لمسمى واحد، ومسميات مختلفة بين بلد وآخر لوزن واحد. وبعد ذلك عملت على الكشف عن الجمل الإيقاعية وعلاقتها بالجمل العروضية وعلى إبراز ما يميز الإيقاع الموسيقي عن وزن الشعر، وتوضيح الجسور التي يمكن أن تربط

بين نوعي الإيقاع. وهنا تبين أن جميع هذه الصيغ الإيقاعية مبنية على ٥١ جملة عروضية، منها جميع جمل العروض التقليدي، ومنها جمل استُخدمت في أوزان مبتكرة في بعض الأشعار من قبل شعراء مجددين، ومنها ما هو غير مألوف في الشعر حتى الآن، لكنه قابل لأن يصبح مألوفاً.

وقد تميز بعض الإيقاعات بتركيبات غير مألوفة ومعقدة تقاوم المجهود الذي يبذل في تحليلها. فالبطء الشديد والطول في بعضها يطمسان بنيتها الداخلية، غير أننا تمكنّا أخيراً من رسمها جميعاً بلغة العروض التقليدي، وكان ذلك باستخدام اسلوبين مبتكرين ومشروعين أولهما حثّ الإيقاع، وهو أسلوب تكلم عنه الفلاسفة العرب القدماء، وأسلوب إكمال الجملة العروضية مع وضع أجزاء منها داخل قوسين يمثّلان حدود زمان السكون في الإيقاع، بحيث يمكن السكوت معهما أو تطبيق طريقة "التشبيع"، وهي أيضاً أسلوب أباحه افلاسفة العرب القدماء. وبهذا أصبح من الممكن أن يستوعب العروضيون والشعراء كل الإيقاعات، الأمر الذي قد يساعد على توليد أشعار جديدة بأوزان جديدة.

ولقد حفظ لنا الأدباء نصوص الموشحات الأندلسية، ولاسيما تلك التي كانت تمثل ثورة في عالم الأوزان، ولكن لم يحفظ لنا الموسيقيون ألحانها وإيقاعاتها. غير أن حصر الإيقاعات الكثيرة المعروفة بدقة في أيامنا يمكن أن يكون جسراً للكشف عن إيقاعات ألحان تلك الموشحات.

تكامل البحث مع أعمال سابقة للمؤلف

وأخيراَ أوضح أني بدأت أبحاثي بدراسة العروض التقليدي فكشفت عن هنات هذا العلم وأوضحت عناصر الأوزان وجملها وبحورها من خلال

مقاربة جديدة ظهرت في كتابي السابق "أوزان الأشعار" وخصصته للعروضيين والشعراء، وللمعلمين والمتعلمين في هذا المجال. أما هذا الكتاب فهو وإن ركّز على الإيقاعات الموسيقية إلا أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكتاب السابق المذكور، وعلى الأقل بنتائجه الرئيسية. وكنت اعتزم إصدار الكتابين في كتاب واحد ولكن لأسباب متعددة، منها الحجم، ومسألة تدوين الإيقاع، وعلاقته بتدوين الموسيقى العربية عموماً، فصلت بينهما.

وعندما اضطُرِرت في البداية إلى توضيح الإيقاعات، التي دوّنها الموسيقيون بطرق عربية بدائية ثمّ بالكتابة الموسيقية الغربية، كان لابد من ابتداع رموز عربية للنقرة القوية والنقرة اللينة والسكتة مع رموز لأزمانها وذلك لكي نجعل أفكارنا في متناول الجميع. ولكن لما جاءت ضرورة أخرى لتوضيح العلاقة في الأمثلة المنتقاة بين الشعر ووزنه من جهة، والإيقاع واللحن من جهة أخرى، وجدت الفرصة متاحة لإصدار بحث يتضمن طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية أصدرتُه على شكل كرّاسٍ فرضَ التدوينُ الموسيقي حجمَه، يتضمن الطريقة وعدداً من الأمثلة. وقد صغته بشكل يفهمه الموسيقيون، وما أكثر المبدعين منهم الذين لم يتعلموا التدوين الغربي للألحان، وفيه عون كبير لمن لا يتقن منهم الكتابة الموسيقية الغربية، وهو ينطوي أيضاً على نداء من أجل التخلص من تلك الكتابة التي أدت غرضها في مرحلة تاريخية معينة وآن الأوان للتخلي عنها إلا لغرض الترجمة أو لدراسة الموسيقى الغربية لمن يحب ذلك.

ويشكل ذلك الكراس قاعدة ثانية لكتابنا هذا، إلى جانب البحث في أوزان الأشعار، فقد بُني عليهما البحث في الإيقاع الموسيقي. فبعد وضع الطريقة

المتكاملة للتدوين الموسيقي استخدمتُها مباشرة في تسجيل الإيقاعات الموسيقية، بلغة التدوين الموسيقي الجديدة أولاً، وبلغة العروض التقليدية ثانياً، لتشكِّل مرجعاً عربياً يُعتبر الأول من نوعه لها ويجعلها في متناول الجميع.

هذا كله مع السعي لجعل كل كتاب مستقلاً عن الكتابين الآخرين لكيلا يُضطر المهتم بأحد المواضيع الثلاثة إلى حيازتها كلها. على أن الفئة التي قد تهتم بجميع هذه المواضيع تُصبح بدراستها جميعا وباستكناه الصلة العضوية التي تربط بينها. فالكتب الثلاثة تشكل وحدة متكاملة من شأنها توسيع أفق أي شاعر أو موسيقار أو مبتدئ، بتحقيق التكامل في المعلومات، في أيامٍ أدى فيها التخصص الشديد إلى ضياع الصور العامة لترابط العلوم والفنون والآداب.

ولقد أشفعنا نداءنا للموسيقيين لتبني أوزان الشعر العربي كإيقاعات موسيقية، وإحياء الإيقاعات العربية المندثرة، بمحاولة لتدوين هذه الأوزان بأسلوب التدوين الموسيقي. كما أشفعنا نداءنا للشعراء لقول الشعر على أوزان الإيقاعات الموسيقية، كما حللناها وبيّنّا جملها العروضية، بأشعار وضعناها على تلك الإيقاعات، وحاولنا فيها التقيد بأقل ما يمكن من الزحافات على أساس لزوم ما يلزم، ابتغاء ضرب أمثلة لمثل هذا التحرك. وبعض هذه الأشعار يبدو غير مألوف، وربما يبدو عسيراً على الذوق الذي لم يعتدها، بل ربما حكم عليها بعضهم بأنها غير موزونة، ولكنها بعد قليل من المران تبدو موزونة وزناً صحيحاً على الإيقاعات الموسيقية، الأمر

الذي قد يشجع بعض الشجعان منهم على طرق هذا الباب. وهذا الكتاب فيه المجال الواسع للتجارب والنسج على منوال ما أتينا به من أمثلة.

وهكذا فإن هذا الكتاب مخصص بالدرجة الأولى للموسيقار والشاعر، وأيضاً لفقهاء الموسيقى والعروض، وهو ينطوي على نداء لهذه الفئات من أهل الفن والأدب من اجل التعاون بهدف التقارب والتنسيق والتجديد.

تنويه

لابد لنا قبل ختام هذه المقدمة من التنويه بأن تقطيع الإيقاعات إلى جمل عروضية على الأشكال التي أوردناها يبقى قضية اجتهادية إلى حد ما، فقد يهتدي المهتمون إلى صيغ أفضل لتقطيع هذا الإيقاع أو ذاك. ولم أكن لأقول هذا لولا أنني كنت في الواقع أعدّل وأنقح باستمرار في هذه التقطيعات عبر أكثر من عامين حتى رضيت عن الصور التي أعرضها. غير أن الموضوعية تقتضي إبقاء مجال للاحتمال في إمكان التحسين.

دمشق، في الخامس عشر من أيلول ١٩٩٨

•

الباب الأول

الإطار النظري

الفصل الأول

الإيقاع بين الشعر والموسيقى

بلغ الإيقاع الشعري العربي مستوىً راقياً في العصر الجاهلي، ورُسمت أُطرُه علمياً في فجر الإسلام. وقد جاء العروضيون بعد الخليل ليثبّتوا هذه الأطر، ولكنهم بذلك فرضوا كبحاً، لعله غير مقصود، لتطور الإيقاع الشعري. ومع ذلك فقد خرج على تلك الأطر كثيرون من فحول الشعراء، الذين كان العروضيون يضعون أمامهم العراقيل قائلين، هذا ليس من العروض، وذاك من شعر المولّدين وليس مما تقوله العرب، وكأن لغة القرآن ليست لكل المسلمين، أو أن للعربي الجاهلي أن يبقى متحكماً بالعربي المتحضر[١].

أما الإيقاع الموسيقي فيقتضي المنطق السليم أن نميل إلى الاعتقاد بأن الإيقاع الموسيقي العربي - رقصاً كان أم غناء - لا بد وأنه عاصر نشوء الإيقاع الشعري ورافقه، بل كان في غالب الأمر هو نفسه، طالما أن الغناء المتقن، كما هو ثابت، لم يتطور قبل العصر الأموي. ولنا عودة إلى هذا [٢].

كان التوافق ممكناً بل كان ضرورة عندما كان الإنسان يسلّم قياده للفطرة والطبيعة. وبولادة الغناء المتقن بدأ التباعد بين الإيقاعين. وقد عرف التاريخ محاولات لإعادة التزاوج بينهما عن طريق تطوير أوزان

---

١ من أهداف كتاب "أوزان الأشعار" الذي أصدرناه سابقاً محاولة لفتح المجال بأسلوب علمي للخروج عن التفعيلات التقليدية عن طريق اللجوء إلى أصل المقاطع العروضية، واستعمال كل تركيباتها الممكنة، طالما أن اللغة تتيحها والأذن تستسيغها.

٢ انظر البحث الثاني من الفصل الأول من الباب الرابع من هذا الكتاب.

الشعر، ثم انطفأت تلك المحاولات بخروج العرب من غرناطة عام ١٤٩٢ ميلادية. ونأمل من خلال الدراسة التي هي بين أيدينا أن نتمكن من تحريض محاولات جديدة.

المبحث الأول :

مَوقعٌ للإيقاع الموسيقي العربي في علم العروض العالمي

تُصنّف أعاريض الشعر في العالم إلى ثلاثة أنواع: العروض **العددي**، والعروض **النبْري**، والعروض **الكمّي**.

أولاً ـ العروض العددي

ومثاله العروض الروماني المتأخر الذي ورثه العروض الإيطالي والفرنسي والإسباني ويتألف من ضم مقاطع متساوية في الطول بشكل متواتر وبعدد متعارف عليه من هذه المقاطع. أما طول المقطع فهو ما يعادل في العربية مجموع حرفٍ متحرك يليه ساكن كقولك (ما، لا، منْ)، وهو ما يسمى في العروض العربي **السبب**. وقد اخترنا لرمزه صيغة النفي (لا). فالإيقاع العددي الرباعي في الأشعار الفرنسية مثلاً يمكن أن يُرمز له بوزن (لالالالا)، وتساوي (مفعولاتن).

وهذا الوزن هو بالنسبة للموسيقى نوع الإيقاع **الموصّل** حسب تعبير الفارابي وهو مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة متساوية . والإيقاع الموصّل موجود في الأشعار الغربية كما هو موجود في الموسيقى الغربية.

والإيقاع الموصّل موجود أيضاً في الإيقاعات العربية. فالفارابي صنّف الإيقاعات العربية إلى صنفين : الموصّلة والمفصّلة، وأوضح أن الإيقاع الموصّل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة **متساوية**، وأن الإيقاع

المفصّل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة **متفاضلة**. وذكر أن الشعر العربي لا يوجد فيه موصّل أصلاً.

ولكن الأندلسيين أدخلوا الأوزان الموصّلة في أشعار الموشّحات للتجاوب مع الأجزاء الموصّلة من الإيقاعات الموسيقية. ولنا عودة إلى هذا [٣].

ثانياً - العروض النبري

وهذا النوع يعتمد على عدد المقاطع ذات النبرات القوية بغض النظر عما يتخللها من مقاطع ذات نبرات لينة، تُلفظ خطفاً، بحيث تندمج في المقاطع ذات النبرة القوية. وأبرز مثال على هذا النوع من العروض الأشعارُ الألمانية ذات الأصل الشعبي والتي تسمى "ذات التجاعيد"، وهي تسمية صادقة لأن المقاطع التي تلفظ خطفاً تشبه التجاعيد. وهذا النوع من الشعر غير مقبول في الشعر العربي الذي لا ينسجم من حيث اللغة مع مثل تلك التجعّدات.

ولكن **النبرة** بحد ذاتها، أي مسألة قوة النقرة أو لينها، موجودة في اللغة العربية، وإن كان العروض العربي لم يعرها اهتماماً، حيث أن المهم فيه موضوع البنية لا لَكْنَةُ الكلام. فنحن إذا قلنا مثلاً (فعولن) نعرف أن مقطع (ـعو) هو الأقوى نبرةً في الكلمة (الجملة العروضية)، ولكننا لا نعير هذا الأمر اهتماماً في وزن الشعر، وإن كنا نطبق في لفظ أية كلمة تقوية الجزء المناسب منها وتلطيف الباقي.

غير أن مسألة القوة واللين مسألة هامة جداً في الإيقاع الموسيقي المعاصر. فكل إيقاع يميز بين النقرة القوية والنقرة اللينة [٤]، ولا علاقة

---

٣ أثبتنا ذلك بالأسلوب العروضي البحت في كتابنا "أوزان الأشعار"، وفي هذا الكتاب نثبت ذلك بالأسلوب الموسيقي.

للقوة أو لِلِّين بمدة النقرة، حيث قد تكون النقـرة قصـيرة قويـة أو طويلـة لينة، أو بالعكس.

ويصطلح علماء الموسيقى العرب على إطلاق عبارة (دُم) على النقرة القوية وعبارة (تَكْ) على النقرة اللينـة، بغض النظر عن المدة التـي يستغرقها أيٌّ منهما.

ولعلّ نبرات الإيقاع الغنائي كانت متوافقةً في العصـور السحيقة مـع نبرات الوزن الشـعري، إلا أن هـذا التوافـق مـع مـرور الزمـن لـم يعـد ضرورة بالنسبة للموسيقى، حيث اكتشف الملحّن أنه يمكن لـه أن يضـع نبرات الإيقاع الموسيقي حيث شاء مـن كامـات الأغنيـة، أو بـالأحرى يمكن أن يضع أي نص من كلام الشعر مقابلاً للنقـرات القويـة أو اللينـة في الإيقاع دون أي اعتبار للتوافق.

ثالثاً - العروض الكمّي

وتعبير "الكمّي" هو تعبير غربـي، ومعنـاه هـو التمييز بيـن "كميّـات" الزمن بين المقاطع، فتتداخل فيـه، حسـب تعبير العروضـيين الغربيين، المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلـة. فالمقـاطع القصـيرة هـي مـا يقـابل الحرف المتحرك في العربية، أما المقاطع الطويلة فهي ما يعادل السبب في العروض العربي. ويُصنَّف العروض الإغريقي والعروض الرومـي القديم في هذه الزمرة، ولا بد أن نعتبر العروض **العربي** كذلـك، وننظـر إليه على أساس تداخل الحرف المتحرك مع السبب، وهـذا بـالضبط هـو ما سمّاه الفارابي بالإيقاع المفصـل أي الـذي تفصـل بيـن نقراتـه أزمنـة

---

[٤] بعضهم يقول "الخفيفة" بمعنى اللينة وهذا خطأ. وأول من ميز بين اللفظين هو الفارابي عندما استعمل عبارة النقرة الخفيفة مقابل الثقيلة، واللينة مقابل القوية. والثقيلة هي الـتي يعقبها سكون طويل، وإنقاص زمان السكون بين النقرات يسمّى تخفيفاً.

متفاضلة. ومعنى التفاضل عند الفارابي هو التفاوت بين الطول والقِصر في الزمن الذي يفصل بين نقرتين. ومن هنا نفهم معنى "الكمية" في تسمية الغرب لهذه الزمرة من الأوزان الشعرية.

فإذا أضفنا إلى السبب متحركاً واحداً في أوله يتشكل **الوتد**، الذي اصطلحنا على الرمز إليه بعبارة (بلى)، ويتألف من متحركين وساكن، أو من متحرك وسبب، أي ما يعادل نقرتين، الأولى قصيرة والثانية طويلة.

كذلك فإننا إذا أضفنا متحركاً واحداً إلى الوتد نصل إلى **الفاصلة** التي اصطلحنا على الرمز إليها بعبارة (لِمَلا)، وتمثّل هذه العبارة ثلاث نقرات، الأولى والثانية قصيرتان والثالثة طويلة.

وبهذا يمثّل الوتد والفاصلة الإيقاع المفصّل.

وعلى هذا الأساس يُصنّف الشعر العربي التقليدي في جملة العروض الكمي حسب التعريف العلمي العالمي، وهو مفصّل حسب تعريف الفارابي. أما إذا قيل الشعر على أوزان الإيقاعات الموصّلة فإنه يصبح حينئذٍ عددياً، وهذا أمر استثنائي جاء في عصور متأخرة، وهو ما يزال نادراً على أية حال °.

رابعاً ـ موقع الإيقاع الموسيقي

ونستنتج، من كل ما سبق قوله، أن الإيقاع الموسيقي العربي بالأشكال التي استقر عليها اليوم هو **عددي ونبري وكمّي** في آن واحد. وهو قد يكون مفصّلاً أو موصّلاً أو مختلطاً يضم النوعين معاً، فموقعه يغطي كل أنواع العروض في كل أنحاء العالم عبر التاريخ الإنساني كله، بل ويزيد عليه بما تضيفه مقوّمات الموسيقى إلى مقوّمات الشعر.

° مثال ذلك موشح "يا شادي اللحان" فكله موصل وبالتالي فهو من الشعر العددي.

ويقتصر اهتمام الموسيقيين على الجانبين العددي والنبري. فهم يعتبرون الجانب **العددي** ممثلاً لهوية الإيقاع، أي أنهم يصنفون الإيقاعات حسب عدد وحداتها وهي أرباع الوحدة القياسية للزمن أو أثمانها وأحياناً أنصاف أثمانها. وهم في هذا يعتمدون على المجموع النهائي للأعداد الصحيحة والكسور، فإذا وجد في الإيقاع ثُمنان، حتى لو كانا في موقعين متباعدين، اعتبروهما ربعاً وضمّوه إلى الأرباع للوصول إلى مجموع عدد الأرباع. كما يضيف الموسيقيون تمييزاً آخر مشتقاً من النظرة العددية هو تحديدهم لما إذا كان الإيقاع **بسيطاً** أم **أعرج**، ويقولون إن البسيط هو ما كان عدد وحداته زوجياً والأعرج هو ما كان عدد وحداته فردياً، ولكن لنا في هذا الأمر رأياً آخر[٦].

ومن ناحية ثانية يهتم الموسيقيون بالجانب **النبري**، فيميزون بين النقرات القوية واللينة حسب مواقعها، ويحاولون التقيد بهذه المواقع.

أما الجانب الكمي وهو التمييز بين الكمّيات المتفاضلة للزمن الفاصل بين النقرات ضمن الإيقاع، فيتركونه لمسألة قياس الزمن بالوسائل الموسيقية التي تنطبق على جميع العلامات الموسيقية فردياً من جهة، ولمجموع الإيقاع ككل من جهة أخرى. وبهذا لم يعودوا يهتمون بالجمل

---

٦ بهذا يقول توفيق الصباغ في "الدليل العام للموسيقى". ويضيف الموسيقيون إن لهذه القاعدة استثناءات، أهمها أن الإيقاع المكون من جزئين أعرجين يبقى أعرج رغم أنه يصل بالعرجتين إلى عدد زوجي من الوحدات، كما هو الحال في إيقاع السماعي الثقيل مثلاً. ولكن لنا رأياً آخر يعتمد على أن العرجة تحدث في نهاية الإيقاع عندما ينتهي بمتحرك، ويكون أوله، أي عندما يعود دور الإيقاع، سبباً خفيفاً. بل ينسحب مفهوم العرجة على كل جملة ضمن الإيقاع تنتهي بمتحرك إذا تلتها جملة تبدأ بسبب خفيف. لقد ساد المفهوم الذي قال به توفيق الصباغ، وهو موسيقار رفيع المستوى، لسبب بسيط هو أن مفهوم تقسيم الإيقاع إلى جمل كان موجوداً في الزمن الغابر ونسيه الموسيقيون هذه الأيام.

التي يتركب منها الإيقاع. وقد تراجع التمييز الكمي إلى حدود تقسيم مجموع الإيقاع إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية، الأمر الذي يطمس بُنى الجمل الحقيقية ضمن الإيقاع. وقد اصبح موضوع الكشف عن الجمل الإيقاعية في الإيقاعات العربية أمراً ملحّا بعد أن انطمست معالمها على هذا الشكل. وهذه الناحية بالذات هي محور عملنا في هذا الكتاب، الذي نحاول فيه تغطية النقص وإقامة الجسر الذي يصل الموسيقى بالشعر.

المبحث الثاني

بُنى الإيقاعين الشعري والموسيقي العربيين

إن مقولة إخوان الصفا، ومفادها أن الإيقاعين الشعري والموسيقي يعودان إلى "أصول" واحدة [٧]، هي في منتهى الأهمية وتثبت أن العرب القدماء كانوا أكثر دراية بأمور الوزن والإيقاع من جيل هذه الأيام. والواقع هو أننا كلما تعمقنا في علم الإيقاع ازددنا يقيناً بأن علم العروض وعلم الإيقاع واحد، لأن القسم الأعظم من مفاهيم العِلْمين مشترك، وإن تعارضت المصطلحات أحياناً، لأن علماء العِلْمين كانوا فئتين كل منهما يغني على ليلاه. والحقيقة هي أن العروض لا يحيد إلا في حدود خصوصيات اللغة، وأن علم الإيقاع الموسيقي لا يحيد إلا بسبب خصوصيات الموسيقى وإمكاناتها الأكبر والأدقّ.

ومن خلال هذه المقولة وتوضيحها وتطويرها سنجد الجسر الصحيح الذي يربط بين نوعي الإيقاع.

---

[٧] إخوان الصفا ـ الرسالة الخامسة في الموسيقى.

أولاً - الحرف العربي :

إن الحرف هو بطبيعة الحال نواة أية تركيبة من المقاطع والجمل. وكما هو معروف يصنّف الحرف العربي إلى متحرك وساكن، ويعتبر حرف المدّ حرفاً ساكناً. أما الحركة فلا تُعتبر حرفاً [8]. ومن المهم التأكيد على هذا لأن المستشرقين الذين يفسرون الأمور بمنطقهم، يعتبرون الحرف العربي المتحرك مقطعاً مفتوحاً، أي مقطعاً قصيراً. وما ذلك إلا لأنهم في لغاتهم الأوربية يكتبون ما يعادل الحركة كحرف مدّ، وإن كانوا يلفظونه قصيراً، وبهذا فإنهم لا يعرفون من المقاطع إلا نوعاً واحداً هو ما يعادل السبب لدينا، وهو المؤلف من متحرك وساكن، وإن كان لفظ المقطع لديهم قصيراً أو طويلاً حسب الحال، وهم يعرفون الطول من القصر بالاعتماد على السمع والاعتياد.

ومن تركيبات محددة للحروف المتحركة والساكنة تتألف المقاطع العروضية في الشعر العربي.

ثانياً - المقاطع العروضية بين الشعر والموسيقى:

والمقاطع ثلاثة:

١) **السبب**: وهو على نوعين:

أ - السبب الخفيف

وهو متحرك يليه ساكن، وقد رمزنا له بصيغة النفي أي بعبارة **(لا)**. وهذا المقطع موجود في كلٍّ من الشعر والموسيقى.

---

[8] هناك من فقهاء اللغة من يقول إن الحركة هي نصف حرف. وهذا يستتبع اعتبار الحرف المتحرك ذاته نصف حرف أيضاً وإلا وقعنا في خطأ في الحساب، وليس هذا منطقياً في نظري.

ب ـ السبب الثقيل

ويتألف من متحرّكين، وقد رمزنا له بصيغة التساؤل **(لِمَ)** [٩]. وقد أنكرناه على الخليل بالنسبة للشعر العربي لأن العرب لا تقف إلا على السكون، وهذا من خصوصيات اللغة العربية. ولذلك فما يسميه الخليل بالسبب الثقيل ليس بمقطع في الشعر وإنما هو فيه جزء من الفاصلة[١٠]، ولكنه موجود في الموسيقى.

غير أن السبب الثقيل متواجد في الإيقاعات الموسيقية بشخصية مستقلة، لأن الموسيقى لا يهمها أن تنتهي بسكون أو متحرك. وفي الإيقاعات ما هو مبني على سببين ثقيلين متواليين (لِمَ لِمَ) وقد وزنّاه على فعَلَكَ، بل ما هو مبني على ثلاثة أسباب ثقال (لِمَ لِمَ لِمَ) وقد وزنّاه على (فَعَلَ فَعَلَ).

والسبب الثقيل (لِمَ) مساوٍ في زمانه للسبب الخفيف (لا). ولذلك يُسمح في الإيقاع الموسيقي بإجراء التبادل بينهما ارتجالاً. على أن كثيراً من تلك المسموحات قد استقر فأصبح للإيقاعات بذلك أسماء جديدة.

٢) **الوتد** : وهو يتألف من متحركَين وساكن، وقد يحسن أن نقول: من متحرك وسبب خفيف، وقد رمزنا له بصيغة الإيجاب أي بعبارة **(بلى)**.

وهذا المقطع موجود في عروض الشعر والإيقاع الموسيقي.

---

٩ قرأت مؤخراً في "السماع عند العرب" لمجدي العقيلي وصفاً لرقص السماح في حلب، وهو رقص ديني، يتضمن أن راقصي السماح يوقّعون إيقاع السماح باللفظ أثناء الرقص ويستعملون بالفعل عبارة (لِمَ)، وكنت أظنني ابتكرت هذا اللفظ.

١٠ انظر المقطع رقم ٣ أدناه.

٣) **الفاصلة**: وتتألف من ثلاثة متحركات وساكن، وقد يحسن أن نقول: من متحركين وسبب خفيف، أو من متحرك ووتد، وقد رمزنا لها بصيغة التساؤل الإيجابي أي بعبارة (لِمَ لا)، ونظراً لأنها تشكل في الشعر العربي مقطعاً واحداً متكاملاً فإننا للتمييز نكتبها (**لِمَلا**) [١١].

والفاصلة مقطع أساسي في الشعر، فوزنها هو وزن بحر الخبب، وتدخل في البحرين الكامل والوافر، أما في الموسيقى فهي مقطعٌ يمكن الإبقاء عليه كما يمكن إلغاؤه واعتباره مؤلفاً من سبب ثقيل وسبب خفيف. ونحن نفضّل الإبقاء عليه لأن له شخصيته، ولكيلا نبتعد كثيراً عن عروض الشعر.

ثالثاً ـ الزحافات بين عروض الشعر والإيقاع الموسيقي:

اوضحنا في كتابنا "أوزان الأشعار" أن لكل مقطع زحافه الخاص به [١٢]، وهو في الأصل تجاوز للقاعدة يُسمح به في الشعر لتسهيل نظمه. أما في الموسيقى فقد يستغرب القارئ التطرق إلى موضوعه، ولكننا نعتقد أنه وُجد تاريخياً بصورة مقصودة، فوُجدت بذلك حالات جديدة استقرّت ورسخت عبر الزمان.

---

[١١] قرأت مؤخراً بخط د. فؤاد رجائي اقتباساً لم أستطع تحديد مصدره، في وريقات كانت معدّة لبحث توفي قبل أن يكمله، مفادها أن العرب قبل وضع علم العروض كانت تزن الأشعار بعبارتي (لا) و(نعمْ). وأعتقد أن هذا القول صحيح لأنه يعبّر عن السبب والوتد، إلا أنه ينقص منه التعبير عن الفاصلة. وأتصور أن كلمة (نعم) إذا لُفظت بالتنوين (نعمُن) تغطّي الفاصلة، ولعل من كتب ذلك أصلاً لم يكن مختصاً فلم ينتبه إلى التنوين في مرجعه هو، فاعتبر الأمر تكراراً لعبارة نعمْ واكتفى بعبارتي لا ونعم. وهذه النقطة جديرة بالاستقصاء.

[١٢] يسرد علم العروض التقليدي الزحافات الممكنة ويعطيها عدداً كبيراً من الأسماء السمجة الملأى بالتعقيدات التي لاميرر لها، ولكننا أوضحنا أن الزحافات في الشعر لاتخرج عن ثلاثة كل منها خاص بأحد المقاطع الثلاثة، فهي زحاف السبب وزحاف الوتد وزحاف الفاصلة.

١) **فزحاف السبب** (والمقصود هو السبب الخفيف) هـو حـذف سـاكنه بحيث يبقى منه المتحرك وحده. ولذلك أسمينا هذا المتحرك الذي يتبقّى السبب **المبتور**. وهو في الشعر حالـة اضطرارية يلجأ إليها الشـاعر أحياناً، ولذلك يحسن إشباع هذا المتحرك في اللفظ بحرف مدّ يوافق حركته، لأن الزحاف يحول (لا) إلى (لَ) ولذلـك يحسن لفظ ما يقابل وزن (لَ) في الشعر مُشبعاً كما لو كـان الـوزن معـادلاً (لا) فعـلاً. واكتشاف موقع هذا الزحـاف يعتبر بالنسبة للمبتدئ أصعب مواضيع العروض العربي.

أما في الموسيقى فنعتقد أن توليد السـبب المبتـور بزحـاف السبب قد حدث تاريخياً بشكل مقصـود، ثـم استقر مولّداً إيقاعـات جديـدة بأسـماء جديدة. فالموسيقى التي تُقاس فيها الأزمنة قياسـاً دقيقـاً لا تسمح بإطالـة السبب ارتجالاً، أي الرجوع إلى أصل السبب، الذي أصبح مبتوراً بتراً حقيقياً.

وقد كثُر بتر السبب في **نهايات** الجمـل العروضيـة فـي الإيقـاع الموسيقي، فمثلما أمكن في الشعر تحويل جُملتين (تفعيلتين)، مثل فعولـن ومفاعيلن، إلى فعولُ في البحر المتقارب والبحر الطويل، ومفـاعيلُ فـي بحر الهزج، واكتفى الشعر بهاتين الحالتين، بُتر السبب الأخـير في كـل الجمل في الإيقاع الموسيقي لتوليد جمـل مشـتقة، بحيث أصبحنا نـرى جُملاً مثل فَعَلَ (من فَعِلنْ) وفاعلُ وفعولُ وفـاعلاتُ ومسـتفعلُ ومفـاعيلُ ومستفعلاتُ، وما حذفُ الساكن الأخير مـن هـذه الجُمـل إلا بتـر السـبب الأخير فيها. ولكن يجب أن نتذكـر دائمـاً أنهـا حـالات جديـدة أصبحـت

مستقرة، وأن السبب المبتور في الإيقاع لا يجوز إشباعه كما في الشعر[13].

٢) **وزحاف الوتد** هو في الشعر حذف متحركه، وبذلك تتحول (بلى) إلى (لى) التي تساوي (لا)، أي أن زحاف الوتد يحوله إلى سبب. ولحسن الحظ فإن هذا الزحاف لا يرد في الشعر إلا في جملة القافية أي الجملة العروضية الأخيرة من البيت في عدد محدود من البحور، ولذلك فهو استثناء نادر.

أما في الموسيقى فمن المحتمل أن يكون قد استُحدث، ولكنه بهذا خلق وضعاً جديداً، أي إيقاعاً جديداً، لأنه ليس من الأمور المسموح بها ارتجالاً في الإيقاع الموسيقي، نظراً للنقص الذي ينجم عنه في الزمن الكلي. ومعرفة مثل هذا الاحتمال ليست من الأمور الهامة على أية حال.

٣) **وزحاف الفاصلة** يكون في الشعر بتسكين المتحرك الثاني منها، وبذلك تتحول (لِمَ لا) إلى (لِمْ لا) التي تساوي (لالا)، أي أن زحاف الفاصلة يحولها إلى سببين خفيفين.

أما في الموسيقى فقد سبقت الإشارة إلى أن الفاصلة يمكن اعتبارها سببين أحدهما ثقيل والآخر خفيف. كما أشرنا إلى أن من المسموحات الارتجالية إجراء التبادل بينهما نظراً لتساويهما في المدة الزمنية التي يستغرقها كلٌّ منهما. غير أن زحاف الفاصلة في الشعر هو التحوّل من

---

[13] من الضروري هنا لفت النظر إلى الفارق بين الإشباع والتشبيع. فالتشبيع المسموح به في الموسيقى ارتجالاً هو النقرة في محل سكتة لها زمنها، ومدة النقرة تكون بالضبط في حدود ذلك الزمن.

الثقيل إلى الخفيف، ويجب أن نعرف أن العكس، أي إحلال السبب الثقيل محل الخفيف، غير مسموح به في الشعر ١٤.

إن مسألة الزحاف عموماً هي مسألة هامة بالنسبة لعروض الشعر العربي، ولكن الزحاف يبقى هنا حالة مسموحاً بها عند اللزوم، أي كعكّازة للشاعر، ويبقى الأصل هو الأساس. أما في الموسيقى فنعتقد أن الزحاف قد وُجد تاريخياً، وعن قصد، ولكنه استقرّ فولّد إيقاعاتٍ جديدة، لأن الأصل في الموسيقى أنها لا تحتاج إلى عكّازات بسبب القياس الدقيق لأزمنتها وبالتالي لأزمنة مقاطعها. وما يُسمح به لضارب الإيقاع من تعديلات ارتجالية يُصنّف في جملة التشبيعات والتزيينات ١٥. على أن كثيراً من التزيينات والتشبيعات ما استقرّ فولّد إيقاعات جديدة.

---

١٤ ونرى ذلك مباحاً عندما يُقصد قول الشعر على وزن الإيقاع الموسيقي. وقد فعل هذا بعضهم في قصائد من بحر الخبب، وجملته (فَعِلن). ومنهم نزار قباني في قصيدته المغناة:

زيديني عشقاً زيديني   يا أحلى نوبات جنوني

ويتجلى ذلك في حركة الجيم في "جنوني" حيث يقتضي الوزن العروضي أن يكون محلها ساكناً. وقبلها قال نزار في قصيدته المغنّاة "قارئة الفنجان":

قالت يا ولدي لا تحزن   فالحب عليك هو المكتوبْ

ويتجلى ذلك في حركة اللام في "ولدي". وهذا التصرف منتقد عروضياً مقبول موسيقياً. وإن المرء ليستحيي أن ينتقد شعراً سحر الجماهير.

١٥ في الإيقاع الموسيقي يُسمح لضارب الإيقاع بالسكوت محل نقرة، أي إحلال سكتة محل نقرة في مثل زمانها وهذا نوع من التزيينات سمّاه العرب الأوائل باسم "الطيّ". ولئن كان زحاف الفاصلة من ضمن "العكازات" في الشعر فهو في الموسيقى حالة طيّ، لأن الفاصلة تتكون من ثلاث نقرات اثنتين سريعتين وواحدة بطيئة، وطيّ النقرة السريعة الثانية يحول الفاصلة إلى نقرتين بطيئتين. فزحاف الفاصلة لضرورة الشعر هو في الإيقاع الموسيقي نوع من التزيينات. ويقابل ذلك من المسموحات في الإيقاع عملية "التضعيف" وهو النقر في موضع السكون في السبب (لا) بحيث تتحول إلى (لِمَ) أي السبب الثقيل. كذلك يُسمح لضارب الإيقاع بالنقر محل أي زمان سكوت،

ومسألة المعرفة بزحافات الشعر ضرورية بالنسبة للموسيقار لكي يراعي أصلها في لحنه وإيقاعه.

رابعاً - الرأي في مقاطع أخرى

ما نعتقده هو أن الخليل جاء بعلم العروض لأنه خبير بالإيقاعات الموسيقية في الأصل، فقد قيل إنه كتب كتابَي "النغم" و"الإيقاع"، ولذلك فقد ذكر مجموعة من المقاطع كمظلة للعلْمَين معاً، ونظراً لعدم أهمية علم الموسيقى في عصره مع الأهمية الكبرى للشعر، أخذ العروضيون من مقولات الخليل ما شاءوا وتركوا ما شاءوا، بحيث بقيت بعض المقاطع المشتركة في علم العروض وحده حيث لا لزوم لها، ومنها كما سبق القول السبب الثقيل الذي يصلح للموسيقى ولا يأتي مستقلاً في الشعر.

ومما أضافه الخليل ما أسماه **الوتد المفروق** وهو سبب يليه متحرك أي **(لانَ)**. وقد أنكرناه على الخليل في العروض لأن العرب لا تقف على متحرك، وهذا من خصوصيات اللغة. وقد نجم عن حذفنا إياه إعادة تقطيع بعض البحور ولاسيما البحر المنسرح، والمقتضب والمضارع، تلك البحور التي قلّ استعمالها بسبب التقطيع الخاطئ، وجاء التقطيع الجديد بأوزان أصبحت سلسة تشجّع على استخدام هذه البحور.

وهذه الصيغة لما سُمّي بالوتد المفروق موجودة في الإيقاع الموسيقي. ومع ذلك نرى أن التسمية غير مبررة في الموسيقى أيضاً. فالحرف المتحرك الذي يلي السبب يمكن أن يلي الوتد كما قد يلي الفاصلة أيضاً.

ويسمّى ذلك "تشبيعاً"، فإذا جاء ذلك في موقع سكتة هي في نهاية الإيقاع سُمّيت تلك النقرة "نقرة المجاز"، إذ ينتقل ضارب الإيقاع منها مباشرة إلى بداية الدور التالي من الإيقاع.

والصحيح أن هذا المتحرك الواحد وراء السبب أو الوتد أو الفاصلة ما هو إلا سبب مبتور، وكان بتره مقصوداً كتقليد لزحاف السبب الخفيف واستقر على هذا الشكل [16].

هذا وقد يأتي المتحرك الواحد المنفرد، أو السبب المبتور، في الإيقاع على شكل **سكتة** في زمان نقرة سريعة، وهذا معناه طي السبب المبتور، أي الإبقاء على زمانه.

ومما أضافه الخليل أيضاً **الفاصلة الكبرى** وتتألف من سبب ثقيل ووتد أي (**لِمَ بلى**). وقد أنكرناها في العروض على الخليل أيضاً لأن مثل هذه الحالة لا تأتي في الشعر العربي إلا في حالة زحافين في سببين متواليين، فهي استثنائية لا أصلية، لأن المتحركين في أوّلها هما سببان مبتوران، أي أن (لِمَ) هي في الواقع (لَ لَ). فأصل الفاصلة الكبرى في الشعر سببان ووتد (لالابلى)، وقد دخل على كل من السببين زحاف السبب، وهذه حي حالة (مُتَعِلن) التي تحل محل (مستفعلن) في بحري الرجز والسريع، ولا يوجد في الشعر العربي التقليدي غيرها.

ولئن وجدت هذه الصيغة في الإيقاع الموسيقي فنحن ننكرها عليه أيضاً لأنها ليست سوى سبب ثقيل يعقبه وتد، فهما مقطعان لا مقطع واحد.

---

[16] شرح ابن سينا زمان السكوت في آخر الإيقاع، وهو ما يُسمّى بالفاصل، وأوضح بأن إلغاء هذا الفاصل أحسن من الإبقاء عليه (رسالة في الموسيقى)، ولكنه أشار في كتابه (جوامع علم الموسيقى) إلى أن هذا الزمان يتضمن زمان سكوت وراء آخر نقرة هو من حق تلك النقرة. وهذا معناه السكون في آخر السبب أو الوتد أو الفاصلة. فالأصل إذن هو الإبقاء على ذلك السكون، ولذلك فانتهاء بعض الإيقاعات أو بعض جملها بمتحرك في أيامنا تعني أن البتر قد حصل في زمان لاحق كعملية تطوير في الإيقاع العربي.

في ضوء كل ما تقدم نستنتج أن مقاطع العروض ومقاطع الإيقاع الموسيقي واحدة، وكذلك الزحافات، مع **ثلاثة فوارق:**

١ ـ السبب الثقيل هو ذو شخصية مستقلة في الموسيقى وجزء من الفاصلة في العروض.

٢ ـ السبب المبتور هو في العروض عكّازة للشاعر مسموح له بها، ويُشبَع عادةً عند إنشاد الشعر، وهو في الإيقاع الموسيقي مُحدَث في عصور متأخرة لتقليد العروض، ولكنه لا يُشبع وإنما أصبح جزءاً ثابتاً من الجملة الجديدة.

٣ ـ يُسمح في عروض الشعر بزحاف الفاصلة، وهو تحويل جزء منها يساوي السبب الثقيل إلى خفيف، ولا يُسمح في العروض بتحويل أي سبب خفيف إلى ثقيل، بينما يُسمح في ضرب الإيقاع الموسيقي بتحويل الخفيف إلى ثقيل وبالعكس، حتى في الارتجال .

ومن هذه المقاطع تتكون الجمل الإيقاعية (التفعيلات)، ومن الجمل تتكون بحور الشعر وأدوار الإيقاع الموسيقي.

ولكن قبل التطرق إلى الجُمل والبحور والأدوار يحسن بنا أن نوضّح بعض الأمور.

خامساً ـ زمان السكوت بين الشعر والموسيقى

في وزن الشعر أزمنة سكوت غير ملحوظة تماماً، غير أنها في الواقع جزء من الإيقاع الشعري، فأبرزها التوقف في نهاية البيت، ولاسيما إشباع الرويّ، حيث يتحوّل حرف الروي المتحرك إلى سبب بحيث يضاف إليه حرف مدّ ساكن.

ونتصور في نهاية الشطر الأول على كل حال زمان سكوت قصير. ولذلك فإن البيت المدوّر، أي الذي تمتد فيه كلمةٌ ما، من أواخر الشطر

الأول إلى أوائل الشطر الثاني، يحتاج إلى مران أكثر للأذن حيث أن حالة التدوير تلغي ذلك الزمان في نهاية الشطر الأول.

وهنالك في الأصل وقفات قصيرة جداً عند نهاية الجملة (التفعيلة) ولو كانت كاملة، ومنشد الشعر يتوقف هنا قليلاً إذا أراد أن يحدد معالم وزن البيت. وقد كان ذلك سائداً في السابق، إلا أن منشدي الشعر، ولاسيما الشعراء المعاصرين، عكفوا عن ذلك خشية أن يكون للشعر المنشَد "نغمة" أصبحت تعتبر بدائية، ويركزون على توقفاتٍ تتبع من معنى الشعر لا من وزنه.

وهناك أخيراً في الأصل توقفات قصيرة مكان زحاف السبب أي وراء السبب المبتور ضمن الجملة أو في آخرها، ولكن الشعراء والمنشدين عكفوا عن توضيح ذلك باللفظ منذ مدة طويلة، وذلك لعدم رغبتهم في إبراز معالم "العكّازة".

ومهما يكن الأمر بالنسبة للشعر فإن التوقفات ليست مما تضمنه علم العروض، والأهم من ذلك أن مدتها، طالت أم قصرت، لا تقاس بالزمن الدقيق. ولكن التوقف محسوب بدقّة في الإيقاع الغنائي.

واسم زمان السكوت لدى فقهاء الإيقاع الموسيقي هو السكتة، ورمزها (أسْ). وهذه تستغرق مدداً زمنية محددة. كما أنه يمكن أن يتضمن الإيقاع الموسيقي عدداً من السكتات، قد يتوالى فيطول صمت الإيقاع الموسيقي، وأثناء ذلك يمكن أن يستمر كلام الأغنية في التدفق متوازياً مع سكتات الإيقاع.

ومن الأهمية بمكان أن نوضّح هنا كيفية التعبير عن زمان السكوت في الوزن العروضي للإيقاع. فالحالة العامة هي وضع ما يقابل زمان السكوت من المقاطع، سواء ضمن الجملة أو في نهايتها، بين قوسين

لكي يُعرف موقعه من الجملة، ويحق للشاعر ملـؤه بـالكلام أو السـكوت معه حسب الحال وما يناسب الشـعر. ومثـال ذلـك أن تـأتي جملـة علـى وزن مسـتفعلن، أي لالابلـي، فهـي سـببان ووتـد، ويكـون السـبب الثـاني زمان سكوت، فتُكتب التفعيلة: مسـ(تفـ)ـعلن. وهنا تتضح البنية ويُعـرف زمان السكوت، وبعد ذلـك يتصـرف الشـاعر علـى طريقتـه ومـا يحـب. ومثل ذلك زمان سكوت بمقدار حـرف متحـرك واحـد، فقـد يـأتي زمـان السكوت مقابلاً للعين في مستفعلن، فتُكتـب: مستفـ(عـ)ـلن وهـي حالـة إيقاع الثقيل الثاني القديم.

أما إذا جاء زمان السكوت في آخر الجملة فهناك حالتان:

فالحالة الأولى هي انتهاء زمان السكوت بما يعادل الحـرف المتحـرك الواحد، فهنا تُطبق الحالة العامة، كقولـك: مفاعيـ(ـلُ). وعندهـا يُعـرف موقع زمان السكوت القصير، ويُعرف أن الجملة يُمكن أن يقابلها كـلام على وزن مفاعيلُ، كما يمكن أن يقابلها كلام على وزن فعولن مع تـرك موقع سكوت إجباري بمقدار حرف متحرك واحد. وهذا الشـكل الأخـير هو حالة إيقاع الماخوري القديم.

أما الحالة الثانية فهي انتهاء زمان السكوت بمـا يعـادل السـبب. وهنـا يمكن تطبيق أحد خيارين:

فالخيار الأول هو الحالـة العامـة كقولـك: مفعـولا(تـن)، وضمـن هـذا الخيار الأول يمكن أن يكون الكـلام الموافـق إمـا علـى وزن مفعولاتـن، وإما على وزن مفعولن مع ترك زمان سكوت بمقدار سبب. وهـذه هـي حالة خفيف الثقيل الأول القديم.

أما الخيار الثاني فهو أن تأتي بحرف ساكن مكان زمان السكوت كأن تقـول: مفعـولاتْ، ويحسـن ذلـك فـي القوافـي الأخـيرة أو البينيـة. وهـذه

الحالة الأخيرة تشبه حالة **التذييل** في الشعر، وهي حالة التقاء الساكنين في القافية بإضافة حرف ساكن إلى حرف المدّ، كقولك : مالْ، أو سلامْ، أو ثَمراتْ. والذيل في جملة القافية يأتي وراء حرف المدّ في آخر مقطع فيها سواء أكان سبباً أو وتداً أو فاصلة.

وليس للذيل حساب دقيق في وزن الشعر، فهو مجرد حرف ساكن مضاف، أما في الموسيقى فيُحسب حسابه بدقة على أساس أنه سبب [١٧].

إذن فللسكتات مدد محسوبة كما هو الأمر بالنسبة لأية علامة موسيقية أخرى. وهنا نصل إلى موضوع مهم آخر هو عنصر الزمان.

سادساً - الزمان الكلي والسرعة بين الشعر والموسيقى

الزمان في إلقاء الشعر يتمتع بمرونة كبيرة، وهو حتى لو أراد منشد الشعر أن يحدده يبقى تحديده تقريبياً. ولمنشد الشعر أن يتريث هنا أو هناك، ولاسيما في مواطن الإبداع في المعنى أو اللفظ، وقد يسرع قليلاً، ولاسيما في المواقع التي يعرف أنها ليست من القمم ولكنها لابد منها كجسورٍ لقمّة معينة. أما في الموسيقى، وبالتالي الإيقاع الموسيقي، فلابد من أن يكون عنصر الزمان محسوباً بدقّة متناهية.

أ - تناسب الزمان بين عناصر الإيقاع:

في الشعر، بل في اللغة عموماً سرعتان فقط: سرعة الحرف المتحرك الواحد وسرعة السبب الخفيف، أو ما يعادله ضمن الوتد والفاصلة. وسرعة الحرف المتحرك هي نصف سرعة السبب. أما في الموسيقى فهناك سرعات مختلفة تتراوح بين الزمن الواحد(١) وثُمن

---

١٧ سمعت أحد الموسيقيين الخليجيين يقول إن الإيقاعات كانت قبل التدوين الموسيقي توزن في تلك المنطقة لفظاً، ومن ذلك: لالْ لالالْ. ومن الواضح أن هذا الوزن يعني خمسة أسباب، ثانيها وخامسها يمثلان زمان سكوت. ويمكن تصوير ذلك على طريقة الحالة العامة: فعـ(ـلن) مفعو(لن).

ثمن الزمن (١/٦٤). ولحسن الحظ لم يستعمل الإيقاع الموسيقي العربي كل الاحتمالات المتاحة للّحن الموسيقي إلا أنه استعمل بعضها (غالباً ربع الصوت أي زمن السوداء، أو ثُمنه أي زمن ذات السن، أو نصف الثُمن أي زمان ذات السنّين). والإيقاع الموسيقي العربي ينسجم مع العروض لأنه يُبنى، مع استثناءات قليلة، على سرعتين أيضاً[١٨].

ب ـ السرعة الكلية للإيقاع بين الشعر والموسيقى

وموضوع السرعتين هو أمر نسبي أي أن السرعتين تتناسبان مع بعضهما بحيث تكون إحداهما بمقدار ضعفي الأخرى، وليس لهذا علاقة **بالسرعة الكلية** للإيقاع، التي قد تكون بطيئة أو سريعة حسب طبيعة اللحن. إن هذه المقولة هي على منتهى الأهمية، حيث أننا كثيراً ما تمكنّا من الكشف عن بنية الإيقاع بزيادة سرعته، أي مضاعفتها مرة وأحياناً مرتين، وهذا ما يسميه العرب الأوائل **حثّ** الإيقاع. وقد أفادتنا هذه الطريقة بشكل خاص في الإيقاعات الطويلة والبطيئة التي لا تظهر بنيتها في الأحوال العادية، بل تبدو رتيبة بلا معنى، وقد أظهر الحثّ معناها وأصلها، وتبين أن الإيقاع بشكله المعروف لم يكن سوى نتيجة لعملية إبطاء جملة ذات كيان.

غير أن بعض الإيقاعات الطويلة والبطيئة، وهي التي استخدمها العرب لألحان الموسيقى الصامتة ولاسيما للقالب المسمّى "بشرف"، قد

---

١٨ استُعملت الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في زمان نقرتين، في بعض الإيقاعات السودانية، وهذا من تأثير الجوار الأفريقي، كما استُعملت سرعات متعددة في بعض الإيقاعات الطويلة، ولكن هذه ليست مما ينطبق عليه مبدأ التكرار، فما هي إلا دور محدد لآلة الإيقاع في المقطوعة الموسيقية غالباً ما يترافق معها من البداية إلى النهاية، ومن ذلك مثلاً إيقاع فتح الذي لم يُستعمل في ما نعلم إلا مرافقاً لبشرف اسحق البياتي.

تتضمن عدة سرعات لمكوّناتها، وتبدو كما لو كان مستهدفاً منها إعطاء دور لآلة الإيقاع يضاهي أدوار الآلات الأخرى. وهي في هذه المواضع بالذات قد تستعصي على التوافق الكلي مع اللغة وبالتالي مع نظم الشعر عليها، إلا أن من الممكن الالتفاف على هذه الحالات عند الرغبة في المواءمة بين الشعر والإيقاع المعني سنذكرها في حينها، وهي حالات نادرة وغير مطلوبة على كل حال.

ويميز الموسيقيون بين الإيقاعات السريعة والبطيئة بنوع وحدة الزمن التي تُحسب المدة الكلية للإيقاع على أساسها، فقد يكون الإيقاع مؤلفاً على سبيل المثال من ثلاث وحدات من السوداء (كل منها يعادل ربع الزمن القياسي) أو من ثلاث وحدات من ذات السن (كل منها يعادل ثُمن الزمن القياسي) وتكون البنية واحدة، ويتمثل الفرق في السرعة الكلية. ومن ذلك إيقاع الفالس وإيقاع السماعي الطائر [١٩] فبنيتهما واحدة ولكن الثاني أسرع.

أما في الشعر فالأمر عموماً ينطوي على مرونة كبيرة وتعتمد السرعة الكلية على سرعة الإلقاء. ورغم ذلك فإنني أعتقد أن بعض البحور تختص بسرعة أبطأ وأخرى بسرعة أسرع. فبحر الخبب مثلاً (ووزنه على جملة فعِلن ، مكررة) هو بطبيعته أسرع من البحر الطويل (ووزنه فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن). فالبحر الطويل ليس أطول البحور فحسب وإنما أكثرها بطءاً أيضاً. وحتى البحر البسيط الذي يقارب البحر الطويل في الطول، نجده أسرع منه.

ولذلك فإننا عندما حاولنا تدوين أوزان الأشعار موسيقياً، ارتأينا أن ندون بعض هذه الأوزان أسرع من بعضها الآخر.

---

[١٩] انظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب.

سابعاً - الجمل العروضية للأشعار

من تركيب عدد من المقاطع الثلاثة في الشعر كما ثبّتناها، سليمة كانت أم مشوبة بزحاف، تتولد لدينا الجُمل، وهي ما يسميها العروضيون (التفعيلات). وقد غلبت صيغة التفعيلات على علم العروض حتى غابت عن الأذهان عناصرها المكوّنة لها وهي المقاطع.

أ) والجمل (التفعيلات) التي استعملها **الشعر التقليدي** إحدى عشر جملة هي:

١- **لِمَلا** (فَعِلن) وهي جملة بحر الخبب.

٢- **لابلى** (فاعلن) وهي جملة البحر المتدارك.

٣- **بلىلا** (فعولن) وهي جملة البحر المتقارب.

٤- **لالابلى** (مستفعلن) وهي جملة بحر الرجز.

٥- **لابلىلا** (فاعلاتن) وهي جملة بحر الرمل.

٦- **بلىلالا** (مفاعيلن) وهي جملة بحر الهزج.

٧- **لِمَلا بلى** (متفاعلن) وهي جملة البحر الكامل.

٨- **بلى لِمَلا** (مفاعلتن) وهي الجملة المميزة للبحر الوافر.

٩- **بلىبلى** (مفاعلن) وهي الجملة الرابعة في البحر الطويل.

١٠- **بلىبلىلا** (مفاعلاتن) وهي الجملة المميزة للبحر المضارع.

١١- **لالابلىلا** (مستفعلاتن) وهي الجملة المميزة للبحر المنسرح.

ب) أما الجمل الجديدة التي استعملها الشعراء في وقت لاحق ولاسيما للشعر الغنائي وبالذات للموشحات فأهمها:

١- جمل الإيقاع المفصّل وهي شبيهة في بنيتها للجمل التقليدية إلا أنها بنيت على تركيبات جديدة وأهمها (**لابلىبلى**) أي (فاعلاتنا)، و(**لالالِمَلا**) أي (مستفعلتن) والأخيرة هي المميزة لبحر الدوبيت.

٢ـ جمل الإيقاع الموصل الثنائي (لالا) أي (فِعْلن) والثلاثي (لالالا) أي (مفعولن) والرباعي (لالالالا) أي (مفعولاتن). أما الخماسي وما زاد فقد اعتبرناه جملتين للتسهيل.

ثامناً ـ الجمل العروضية للإيقاعات

من خلال استعمال عدد من التقنيات التي سبقت الإشارة إلى بعضها، ولّد العرب أوزاناً جديدة كثيرة للموسيقى جاءت على شكل جمل عروضية جديدة غير مألوفة بالنسبة للشعر التقليدي، إلى درجة أن مرور الزمان قد طمسها، وكان لابد لهذا الكتاب أن يولد للكشف عنها.

وقد استعمل الإيقاع الموسيقي في البداية عدداً من جمل الشعر التقليدي، ومع الزمن تزايد عدد ما أخذ الإيقاع من جُمل العروض. ولكن الإيقاع الموسيقي حرّف في هذه الجمل وفقاً لقواعده الخاصّة، وأهمها بتر السبب الأخير قصداً، والتضعيف، والطي، والتمخير[٢٠]، مما جعلها تبدو كما لو كانت جملاً جديدة تماماً. كذلك فقد استعمل الإيقاع جملاً جديدة، على رأسها الأوزان الموصلة. ثم جاء بهذه الجمل فرادى أحياناً أو جمعَ بينها في تركيبات مختلفة وتقديم وتأخير، وأعداد قليلة أو كثيرة بحيث تولّد عدد يبدو كما لو كان غير محدود.

وفي ما يلي نستعرض هذه الجمل باختصار:

---

٢٠ هو استبدال الأسباب بالأوتاد، مع المحافظة على الزمن الكلي، او إنقاصه بحذف الفاصل أي زمان السكون في آخر الإيقاع، استهدفه الموسيقيون للاقتراب بالإيقاعات من أوزان الشعر. انظر التمخير ضمن تنظير الفارابي، الفصل الثالث من هذا الباب. ومن المفيد هنا عرض مقولة الأرموي ومفادها أن زمان وتدين يعادل زمان ثلاثة أسباب.

أ ـ جمل الإيقاعات العربية القديمة:

في الإيقاعات العربية القديمة[21] بدأ العرب بجملة بحر الخبب (فَعِلن) التي يمثلها، إذا لُفظت ببطء شديد، إيقاع الثقيل الأول، وببطء أقل، إيقاع خفيف الثقيل الأول، وجملة الرجز (مستفعلن) التي يمثلها إيقاع الثقيل الثاني، وجملة بحر الرمل (فاعلاتن) التي يمثلها إيقاع الرمل، كما استعمل جمل الإيقاع الموصّل ومنها (مفعولن) و(مفعولاتن) التي يمثلها إيقاع الهزج (وهو يختلف عن بحر الهزج في الشعر). ثمّ طوّر لهذه الإيقاعات خفيفاتها، حتى جاء بمشتقّاتها المتطورة في زمن لاحق. وما وصل التطور حتى نهاية القرن العاشر للهجرة حتى كان العرب قد استعملوا في إيقاعاتهم ثماني وعشرين جملة، منها ثلاث جمل ناقصة، وهي:

١ـ لا، ٢ـ لِمَ ٣ـ بلى ٤ـ فعْلُ، ٥ـ فعْلن، ٦ـ فَعِلن، ٧ـ فَعَلَكَ، ٨ـ فاعلُ،
٩ـ فاعلن، ١٠ـ فعولن، ١١ مفعولُ، ١٢ـ مفعولن، ١٣ـ فَعِلتن،
١٤ـ فَعِلاتُ، ١٥ـ فَعِلاتن، ١٦ـ فاعلاتُ، ١٧ـ فاعلاتن، ١٨ـ مفاعلن،
١٩ـ مفاعيلُ، ٢٠ـ مفاعيلن، ٢١ـ مفتعلن، ٢٢ـ مستفعلن،
٢٣ـ مستفعلتن، ٢٤ـ مفاعلاتن، ٢٥ـ مفاعلاتكَ، ٢٦ـ مفعولاتن،
٢٧ـ مفعولاتك، ٢٨ـ مفاعيلتن

ويمكن تصنيف هذه الجمل إلى فئات كما يلي:

أ ـ ثماني جمل منها تماثل جملاً أصلية في العروض التقليدي وهي:

فَعِلن (الخبب)، فاعلن (المتدارك)، فعولن (المتقارب)، فاعلاتن (الرمل)، مفاعلن (الرابعة من الطويل)، مفاعيلن (الهزج)، مستفعلن (الرجز)، مفاعلاتن (الثانية من المضارع).

---

[21] انظر الباب الثاني من هذا الكتاب.

وهنا نلاحظ أنه **لم تستعمل** من العروض ثلاثٌ هي متفاعلن (الكامل)، ومفاعلتن (الوافر) ومستفعلاتن (المنسرح).

ب ـ ثلاث جمل ناقصة ولكن مستقلة هي: السبب الخفيف والسبب الثقيل والوتد.

ج ـ جملتان هما استثنائيتان في العروض أصليتان في الموسيقى هما فَعِلاتن ومفتعلن.

د ـ ثلاث جمل مقبولة عروضياً هي فَعِلتن، ومستفعلتن، ومفاعيلتن.

هـ ـ ثلاث جمل من الأوزان الموصّلة وهي: فعّلن، ومفعولن، ومفعولاتن.

و ـ ست جمل عروضية أصلية أو استثنائية أو موصّلة بُتر فيها السبب الأخير وهي فعْلُ، فاعلُ، ومفعولُ، وفَعِلاتُ، وفاعلاتُ، ومفاعيلُ.

ز ـ ثلاث جمل تنتهي بمتحركين أي بسبب ثقيل نجم عن تضعيف السبب الخفيف الأخير لإحدى الجمل السابق ذكرها، وهي فَعَلَك، مفاعلاتكَ، مفعولاتكَ.

وأثناء ذلك وبعده وصلت الإيقاعات العربية، بعد تفاعل غير قليل مع الجوار، إلى صورتها الراهنة، حيث تبدو الجمل أغنى وأكثر.

ب ـ جمل الإيقاعات المعاصرة

استُعملت في الإيقاعات المعاصرة [٢٢] كلُّ الجُمل التي كانت مستعملة في الإيقاعات القديمة، وأضيفت إليها الجمل التالية:

أ ـ في فئة جمل العروض التقليدي دخلت جملتان من الجمل الثلاث التي كانت ناقصة قبلاً، وهما متفاعلن (الكامل) ومفاعلتن(الوافر). أما

[٢٢] انظر الباب الثالث من هذا الكتاب.

الجملة الثالثة وهي مستفعلاتن فقد افتقدناها مع أنها وردت ناقصاً ساكنها الأخير وبذلك تدخل في الفئة (و). وأخشى أن المراجع التي توفرت لدينا عن الإيقاعات ما تزال غير كافية أو تنطوي على بعض الأخطاء، حيث أن وزن مستفعلاتن قد استُعمل كثيراً في الموشحات الأندلسية.

ب - لم يُضف شيء

ج - لم يُضفْ شيء.

د - إلى فئة الجمل المقبولة عروضياً أضيفت جملتان هما مفتعلاتن، ومتفاعلتن [٢٣].

هـ - لم يُضف شيء.

و - إلى فئة الجمل التي بّتر سببها الأخير، وبعضها مستحدث، أضيفت إحدى عشر جملة هي فَعَلَ (من الفاصلة) وفعولُ، ومفاعلُ [٢٤]، ومفاعيلُ، ومفتعلُ، ومفتعلاتُ، ومفعولاتُ، ومستفعلُ [٢٥]، ومستفعلاتُ، ومتفاعلُ، ومتفاعلاتُ.

ز- إلى فئة الجمل المنتهية بمتحركين أي سبب ثقيل، نجم عن تضعيف السبب الخفيف الأخير، أضيفت سبع جمل هي فعلَ فعلَ [٢٦]، وفَعِلاتكَ، وفاعلاتكَ، ومفتعلكَ [٢٧]، ومفتعلاتُكَ، ومستفعلتكَ، ومتفاعلتكَ.

وهكذا بلغ مجموع الجمل المضافة ثلاثاً وعشرين جملة فأصبح مجموع جمل الإيقاعات المعاصرة **إحدى وخمسين جملة.**

---

[٢٣] هذه الجملة هي في الواقع جملتان (فَعِلن فَعِلن) وقد اعتبرناها جملة واحدة بسبب السياق ضمن عدد من الإيقاعات.

[٢٤] استعملتُ أحياناً فعولك بدلاً منها بسبب سياق الجمل في الإيقاعات المعنية، وهما سيّان.

[٢٥] استعملتُ أحيانا مفعولُكَ بدلاً منها بسبب السياق.

[٢٦] جملتان هما في الحقيقة جملة واحدة مؤلفة من ثلاثة أسباب ثقال (لِمَ لِمَ لِمَ).

[٢٧] استُعملت أحياناً فاعلتكَ بدلاً منها بسبب السياق.

وفوق هذا وذاك استُعمل الطي في عدد كبير جداً من هذه الجمل، فدخل زمان سكوت في مكان نقرة أو أكثر، مما جعل الأمر يبدو كما لو كان الإيقاع غير مبني على تلك الجمل، بينما هو مبني عليها فعلاً. وهذا هو أحد الأمور الهامة التي كشف النقابَ عنها هذا الكتاب.

تاسعاً ـ بحور الشعر وأدوار الإيقاع الموسيقي

تتألف بحور الشعر إما من تكرار الجملة عدداً من المرات، أو تناوب جملتين مختلفتين أو توالي ثلاث أو أربع جمل. ولا نرى هنا لزوماً للتفصيل بعد أن ذكرنا المبدأ. ونحيل القارئ المهتم إلى كتابنا "أوزان الأشعار".

ويقابل "البحر" في الشعر "الدور" أو "الضرب" أو "الأصول" أو "الميزان" في الإيقاع الموسيقي. ويبحث البابان الثاني والثالث من هذا الكتاب على التوالي في الإيقاعات القديمة (التراث المندثر) والإيقاعات المعاصرة (التراث الحي).

ولئن كانت الإيقاعات تتضمن جُملاً قد تبدو غريبة نوعاً ما عن الشعر فإن صياغة نظائرها في الكلام العربي أو توليدها من لغتنا العربية الغنية أمر في منتهى السهولة. وما على الشاعر إلا أن يفهم جمل الإيقاع ويبحث عن نظائرها في اللغة، وبعد مران قصير سيجد أن الأمر ليس بالصعوبة التي قد يكون توقعها، بل سيجد أن كثيراً من الصيغ التي تستعمل في النثر ولا تستعمل في الشعر يمكن الآن استعمالها عند النظم على الإيقاع الموسيقي. فللأسف أدى نظم الشعر إلى شطر مفردات اللغة العربية إلى شطرين، ما يصلح للشعر وما لا يصلح له. وتطبيق الإيقاعات الموسيقية كبحور سيزيد في غنى الثروة اللفظية للشعر وتراكيبه اللغوية.

عاشراً - الموصّل والمفصّل في الشعر والموسيقى

الإيقاع الموصّل في الشعر هو ظاهرة جديدة نجمت عن التجاوب مع الإيقاع الموسيقي، وهو ما تفصل بين حروفه المتحركة سكونات هي أزمنة متساوية، فهو يتألف من أسباب متوالية، ويكون ثنائياً أو ثلاثياً أو رباعياً أو أكثر. وهو في الموسيقى ما تفصل بين نقراته أزمنة متساوية.

أما المفصّل في الشعر فيتمثل في الأوزان التقليدية كلها، وهو ما ينطوي على وتد أو فاصلة، أي أن الأزمنة التي تفصل بين حروفه المتحركة أزمنة متفاضلة. كذلك هو في الإيقاع الموسيقي ما تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة.

ومن الإيقاعات ما هو مفصّل كله، وما هو موصّل كله، وما يتداخل فيه النوعان. وإيقاع الهزج هو أبو الموصّلات، لأنه موصّل كله، وهو كذلك كما يقول الفارابي أبو المفصّلات، وذلك نتيجة التغييرات التي تُمارس عليه. وسنعود إلى تنظير الفارابي بالتفصيل في ما سيأتي من هذا الكتاب، غير أننا نود هنا استعجال بعض النقاط المرتبطة بما استعرضناه حتى الآن:

أ - جذور الإيقاع الموصّل في علم العروض

ثمة حالات نواجهها في العروض الشعري لها أثرها في توليد أوزان الإيقاع الموصّل وأهمها:

١) **حالة زحاف الفاصلة** وهو يحوّلها كما بيّنا إلى سببين، أي أن (لِمَلا) تتحول إلى (لالا). فإذا كانت الجملة تتألف من فاصلة فقط، كما هو الحال في بحر الخبب الذي تتكرر فيه هذه الجملة أربع مرات في كل شطر، وأراد الشاعر أن **يلتزم** بزحاف الفاصلة، يكون الشاعر قد ولّد **الإيقاع الموصّل** مع بقائه ضمن حدود الشعر التقليدي. وينسب

للإمام عليّ بن أبي طالب شعر معروف، نشك في نسبته إليه ولكننا نورده لغاية هامة، وهو من بحر الخبب التُزِم فيه بزحاف الفاصلة التزاماً كاملاً وهو:

حقاً حقاً حقاً حقا صدقاً صدقاً صدقاً صدقا

إن الدنيا قد غرّتنا واستهوتـنا واستلهتنا

لسنا ندري ما قدّمنا إلا أنّا قد فرّطـنا

ووزنه كله:

لالا لالا لالا لالا لالا لالا لالا لالا

وهو من حيث النتيجة إيقاع موصّل ثنائي، ولعل الفارابي الذي قال إن الشعر ليس فيه موصّل أصلاً، لم يكن قد سمع بهذا الشعر.

٢) حالة **زحاف الوتد** التي لا ترد إلا في جملة القافية، وترد هذه الحالة في جملتي (لالابلى) أي مستفعلن، و(لابلىلا) أي (فاعلاتن).

فإذا أصاب الأولى في قافية شعر من بحر الرجز زحاف الوتد وهو في آخر الجملة تحولت إلى (لالالى) أي (لالالا) وهو من حيث النتيجة إيقاع موصّل ثلاثي، ولكنه يأتي في آخر البيت فقط، وقد يلتزم به الرجاز في بعض القوافي دون غيرها. وشاهده ما قاله الحجاج في خطبته المشهورة:

قد لفّها الليلُ بعصلبيٍّ أروعَ خرّاجٍ من الدّوّيِّ

مهاجرٍ ليس بأعرابيِّ

وإذا أصاب الثانية في قافية البحر الخفيف أو المجتث، والجملة الأصلية هي (فاعلاتن) أي (لابلىلا)، زحاف الوتد، تحولت إلى (لالىلا) التي تساوي (لالالا) وهي من حيث النتيجة إيقاع موصّل ثلاثي. والشاهد قول المعري:

رب لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضدادِ

ومع ذلك فكل هذه الحالات استثناء. غير أنه يمكن أن يعتبر من جذور الإيقاع الموصّل في الشعر والذي طُوّر في عصور لاحقة إلى إيقاع شعري أصيل.

ب ـ تحويل الموصّل إلى مفصّل في الإيقاع العربي

وفقاً للقواعد النظرية العربية في الإيقاع، يمكن تحويل الموصّل إلى مفصّل عن طريق أحد إجراءات ثلاثة هي التضعيف والطي والتمخير.

١ـ **التضعيف:** وهو بمعنى المضاعفة، اي إحلال السبب الثقيل محل الخفيف. وللتوضيح نأخذ وزن إيقاع موصّل ثلاثي (لالالا) ويساوي (مفعولن) ويتألف من ثلاثة أسباب خفيفة متوالية. فإذا حولّنا أحد هذه الأسباب إلى ثقيل تولدت لدينا الصور التالية:

- (لالالا) أي (مفعولن) تساوي:
- (لا لِمَ لا) ونكتبها (لا لِمَلا) فهي سبب وفاصلة أي (مفتعلن)
- (لِمَ لالا) ونكتبها (لِمَلا لا) فهي فاصلة وسبب أي (فَعِلاتن)
- (لالا لِمَ) فهي سببان خفيفان وسبب ثقيل أي (مستفعلْ)

وكذلك إذا أخذنا جملة الموصّل الرباعي وهي (لالالالا) أي (مفعولاتن) وتتألف من أربعة أسباب خفيفة متوالية، وحولّنا أحد هذه الأسباب إلى سبب ثقيل تولدت لدينا الصور التالية:

- (لالالالا) أي (مفعولاتن) تساوي:
- (لا لِمَ لالا) ويمكن أن نكتبها (لا لِمَلالا)، فهي سبب وفاصلة وسبب ووزنها الكلي (مفتعلاتن).
- (لا لا لِمَ لا) ويمكن أن نكتبها (لالا لِمَلا) فهي سببان وفاصلة ووزنها الكلي (مستفعلتن).

- (لالالا لِمَ) فهي ثلاثة أسباب خفيفة ورابع ثقيل ووزنها الكلي (مفعولاتُكَ).

- (لِمَ لا لا لا) ويمكن أن نكتبها (لِمَلا لالا) فهي فاصلة وسببان خفيفان ويصعب تمثيل وزنها الكلي، ولنقبل تجاوزاً عبارة (مُتَفاعيلن)، وإذا شئت فقل (فَعِلن فعْلن).

إذن فبالنسبة للإيقاع الموسيقي تتساوى الجمل الأربع الثلاثية، كما تتساوى الجمل الخمس الرباعية، وإن كان لكل جملة منها الحق في تسمية مستقلة للإيقاع.

ومن الظواهر البارزة لتساوي السببين الثقيل والخفيف تطبيق ذلك في نهاية التفعيلة، كما رأينا أعلاه في مستفعلُ ومفعولاتُكَ، وهذا يرتبط بإمكان الوقوف على المتحرك في الموسيقى.

فأصل الجمل الجديدة كلها جملة إيقاع موصّل ولكن بنيتها تصبح بنى إيقاعات مفصّلة. وعلى هذا الأساس فإن ثمّة قرابة بين الإيقاع الموصّل والمفصل، يحكمها تساوي المدة الزمنية الكلية للإيقاع وتناظر مواقع الأسباب، سواء أكانت ثقالاً أم خفافاً. ولكن يبقى الإيقاع موصّلاً إذا كانت الأسباب خفافاً كلها، ويصبح مفصّلاً إذا تضمنت سبباً ثقيلا واحداً على الأقل محل السبب الخفيف نظراً لتفاوت المدد الزمنية التي تفصل بين نقرات الإيقاع [٢٨].

وعلى هذا نستطيع في مواءمة الشعر مع الإيقاع أن نأتي بشعر يتضمن الفاصلة ونطابقها على إيقاع يتضمن في نفس الموضع سببين متواليين، أو أن نفعل العكس، أو أن نأتي بشعر يتضمن سبباً خفيفاً

---

[٢٨] أما الحالات التي يتضمن فيها الإيقاع وتداً (بلى) أو أكثر، أو سبباً مبتوراً كما هو الحال وراء سبب أو وتد أو فاصلة (لالَ، بلالَ، لِملالَ) فهي حالات إيقاع مفصّل قطعاً.

فنضع في موقعه من الإيقاع سبباً ثقيلاً، أو العكس. وهذا ما يتيح الاستفادة من بحور شعرية معروفة، أو ولادة أوزان شعرية مطابقة تماماً للإيقاعات الموسيقية، حسب رغبة الشاعر.

٢ـ **الطي**: والطي هو إلغاء نقرة مع المحافظة على زمانها. وللتوضيح نأخذ وزناً هو:

مفعولاتن مفعولاتن

وبالطي في مواقع مختلفة قد تظهر لنا الحالة التالية:

مفـ(عو)لا(تن) مفعو(لاتن)

وما بين قوسين يمثّل حالات الطي أي أزمنة سكوت. وهنا يظهر تفاضل الأزمنة بين النقرات، أي بروز المفصّل. وهذا المفصّل لايتوضح لنا من الناحية العروضية البحت حيث ما يزال شكله العام موصّلاً بالنسبة للعروضي، إلا أن اللَبس يزول بحثّ الوزن أي مضاعفة سرعته. فبالحث تظهر لنا الصورة التالية:

مفـ لا مَـ ـعُـ (لا)

وهي تعادل: مستَفْعِـــلَـــ(تن)

وهنا يتوضّح الوزن المفصّل للعروضي.

٣ـ **التمخير**: وقد أوضحه الفارابي بعبارات قد يعسر فهمها للوهلة الأولى، وللتوضيح نقول إن التمخير يعتمد على إحلال الأوتاد محل الأسباب، ونأتي بأبسط حالات توليد الوتد فنقول إن ذلك يتم على مرحلتين، أولاهما هي التضعيف وقد مر ذكره، وثانيتهما هي انزلاق أحد شقّي السبب الثقيل المتولد عن التضعيف من مكان إلى آخر مما يولّد وتداً أو وتدين. فإذا كان لدينا إيقاع موصّل ثلاثي (لالالا) أي (مفعولن) نبدأ بتضعيف أحد الأسباب الخفاف، وليكن الأوسط، فينتج

لدينا (لا لِمَ لا) أي (مفتعلن)، ثم ننقل النقرة الأولى من السبب الثقيل (اللام) إلى بداية الإيقاع فينتج لدينا (لِـ لا مَ لا)، وهذا الشكل ماهو إلا (بلى بلى) أي وتدين. ومن هنا نفهم قول صفيّ الدين الأرموي إن ثلاثة أسباب تعادل وتدين.

أما إذا نقلنا الشق الثاني من السبب الثقيل إلى نهاية الإيقاع فإنه يتولد لدينا (لا لِـ لا مَ) وهذا ما هو إلا (لا بلى لَ) فهنا يتولد لدينا إيقاع يتألف من سبب ووتد وسبب مبتور، على وزن (فاعلاتُ).

إن مثل هذا التصرف المشروع في علم الإيقاع يبقى غير وارد بالنسبة للشعر، غير أن هذا لايمنع العروضي من اخذ الإيقاع الجديد وتحديد الجملة الجديدة بتفعيلة توافقها.

وفي كل الأحوال يجب أن نعلم أن الملحنين القدامى قد اخترعوا التمخير للاقتراب بالإيقاعات من أوزان الأشعار التي لحنوها، وكلها يتضمن الأوتاد مزروعة بين الأسباب والفواصل.

الفصل الثاني

الإيقاع العربي بين التعبير والتدوين

لتوضيح بنية الإيقاع كان لكل عصر، وأحياناً لكل مؤلف، أدواته. فبالنسبة للتعبير بالحركة، بدأ منذ العصر الأموي توقيع الإيقاع بالقضيب من قِبَل المغنّي أثناء الغناء، وقال صاحب الأغاني إن أول من فعل ذلك سائب خاثر في المدينة.

أما بالنسبة للتعبير المكتوب فرغم قصور الأدوات، كرموز التدوين المعاصرة، عرف العرب كيف يتوصلون إلى التعبير عن بنية الإيقاع بوسائل قد تكون في نظرنا اليوم بدائية ولكنها تدل على ذكاء بالنسبة للعصر الذي استُعملت فيه. غير أن أول من دوّن الإيقاع بطريقة مبتكرة وواضحة هو أبو النصر الفارابي.

أولاً - التعبير بأصوات الطيور

وقد استعمل إخوان الصفا هذه الطريقة، فرمزوا:

١ - لإيقاع **الرمل** الموسيقي بصوت الدُّرّاج :

كي ككي ككي ككي

وهذا يماثل الوزن برموزنا العروضية:

لا بلى بلىٰ بلى

وبلغة العروض التقليدي:

فاعلن مفاعلن [١]

---

[١] سنرى في ما سيأتي من بحوث أن هذه هي إحدى حالات إيقاع الرمل، وأن إيقاع الرمل الأصلي لا يختلف عن وزن جملة بحر الرمل في الشعر وهي (فاعلاتن) يليها فاصل مدّ. وبهذا نرى أن الأصلح لهذا الإيقاع من أصوات الطيور هو صياح الديك: إي إثي إي .. ولها مدّة في آخرها كما هو معروف.

٢ ـ كما رمزوا لإيقاع **الماخوري**، بصياح الفاختة :

ككوكو   ككو كوكو

وهذا يماثل الوزن برموزنا العروضية:

بلى لا   بلى لالا

وبلغة العروض التقليدي:

فعولن   مفاعيلن

ثانياً ـ التعبير بالوصف

أول من عبر عن الإيقاع بالوصف هو الكندي. وهي طريقة تبدو معقولة إلا أنها ساذجة بالنسبة لمفاهيمنا المعاصرة، وهي في كثير من الأحيان غامضة لدرجة أن المفسرين المعاصرين يختلفون في مدلولاتها.

ومثال ذلك قول الكندي: "أما الثقيل الأول فثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة، ثم يعود الإيقاع كما ابتُدئ به"، و"الثقيل الثاني ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتُدئ به"[٢]، وقد اختلف الدكتور محمود الحفني مع زكريا يوسف في تفسير ذلك [٣]، وسنعود إلى هذا الموضوع عند البحث في الإيقاعات ذاتها حسب رواياتها المختلفة.

---

٢ موسيقى الكندي، تحقيق زكريا يوسف ص٢٢،٢٣.

٣ المرجع السابق ص ٢٤، حيث يقول زكريا يوسف، غير محقّ: " لا أعلم كيف يمكن أن تفسر نصوص الكندي على هذه الصورة".

ومثل ذلك قول ابن خرداذبه حسب رواية المسعودي عنه [٤]: " فالثقيل الأول نقرهُ ثلاثة ثلاثة، اثنتان ثقيلتـان بطيئتـان ثـم نقـرة واحـدة...وثقيـل الثاني نقـرهُ اثنتـان متواليتـان وواحـدة بطيئـة واثنتـان مردودتـان". وهنـا نلاحظ اختلاف الوصف بين الكندي وابن خرداذبه، وسنعود إلى ذلك.

ومثل ذلك قول ابن زيلة عـن وصف الموقّعين لإيقـاع الثقيـل الأول: "وبهذا رسمه الموقعون بأنه ثلاث نقرات متوالية بزمان واحد"

ومن الواضح قصور هذه الطريقة في التعبير، غير أنها تصبح مفيـدة عندما تقترن بطرق أخرى من الترميز والتدوين.

ثالثاً ـ التعبير برموز النقرات

أ ـ رمز عدد من المؤلفين كإخوان الصفا وابـن سـينا والأرمـوي إلـى النقرة الساكنة برمـز (تَـنْ) وهـذه تعـادل السـبب الخفيـف الـذي جعلنـا رمـزه (لا)، ولنقرتيـن تعـادلان سـبباً ثقيـلاً برمـز (تَـنَ) وسـمّيناه (لِمَ)، وللنقرتيـن المتصلتيـن إذا كـانت الأولـى متحركـة والثانيـة سـاكنة برمـز (تَـنَـنْ) وهذه تعادل الوتد الذي جعلنـا رمـزه (بلـى)، وللثـلاث النقـرات المتصلة إذا كانت اثنتان منها متحركتيـن والثالثـة سـاكنة برمـز(تَـنَـنَـنْ) وهذه تعـادل الفاصلـة وقـد جعلنـا رمزهـا (لِمَـلا). وهـذه الرمـوز التـي استعملها العـرب القدمـاء لـم تخـرج عـن كونهـا أخـوات رمـوز علـم العـروض، ولكـنّ فيهـا، رغـم أنهـا تمثـل بـاللفظ صـوت النقـر، بعـضَ التشويش للنظر ولاسيما عندما تتوالى.

كذلك رمز الفارابي إلى النقرة برمز (تن)، إلا أنه كان أكـثر تطـوراً، رغم أنه عاش قبل فترة نشاط إخوان الصفا بفترة قصيرة، فقد كـان هـذا

---

٤ "اللهو والملاهي"، ملحق بـ "كتاب الملاهـي واسمائهـا" لأبي طـالب المفضّل بن سلمة، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة ١٩٨٤ ص٤٦.

الرمز عنده أقرب إلى التدوين لأنه كان يمدّ عبارة (تن) موضحاً الزمن الذي تستغرقه. وعبّر الفارابي عن موقع النقرة بدائرة، والنقـرة عنـده لا زمن لها، وعن زمن السكون بعدد النُقَط بين نقرة وأخرى.

وقد اتّبع صفي الدين الأرموي طريقة مشابهة لطريقة الفارابي، ولكنه كان، باستعماله لغة العروض، ولاسيما في تحديد الأسباب والأوتاد والفواصل، أقرب إلى منطلقات إخوان الصفا.

ب ـ وقد رمز ابن زيلة للنقرة بحرف (ت)، ورمز للسكتة بالسكون (ه)، وهي طريقة متقدمـة. وهكذا نجد ابن زيلة قد دوّن الثقيل الأول حسب روايته له كما يلي:

(ت ه ت ه ت ه ه ه)

كذلك فإن ابن زيلة هو أول من ميّز **في الرمز** بين النقرة القوية وهـي تسمى اليوم (دُمْ) والنقرة اللينة وهي تسمى اليوم (تَكْ)، وذلك بأن وضع في بعض الحالات فوق التاء شدّة (تّ) كرمز للنقرة القوية [٥].

وعندما وضّح ابن سينا زمان السكون بين نقرتين استعمل طريقة هـي في موقع وسـط بين الكتابـة والرمـز فأضـاف إلـى رمـزيْ تَـنَ وتـنْ، رمزين آخرين هما تانْ، لنقرة يليهـا سكون يكمل الوتـد، وتـارْنْ لنقـرة يليها سكون يكمل الفاصلة. وجاء بعده الأرموي ليرمز لأزمنـة السكون بالحروف الأبجدية، فسمّى الزمان بين نقرتي السبب الثقيل، وهو أصغر

[٥] يعتبر زكريا يوسف أن هذا الرمز هو للنقرة اللينة عند ابن زيلة. وهذا ليس واضحاً تماماً في نص ابن زيلة. والأرجح أن زكريا يوسف يستنتج رأيه من كون ابن زيلة دوّن الإيقاعات بطريقته فجاء أغلبها بدون هذه الشدّة، ولما كانت الإيقاعات لا تستغني عن النقرات القويـة، فتصور أن الشـدّة استثناء. ولكن المنطق هو أن تنسجم الشدّة مع النقـرة القويـة، لاسيما وأن ابـن زيلـة لم يستعمل الشدّة إلا نادراً لأن من الممكن برأيه التصرف بالتبادل بين النقرات القوية واللينة وأزمنة السكوت بحرية مطلقة، كما يمكن طيّ النقرة أو تضعيفها بنفس القدر من الحرية.

الأزمنة، الزمان (أ)، والزمان بين نقرة ساكنة ونقرة تليها الزمان (ب)، والزمان الذي يكمل الوتد بعد نقرة وتليه نقرة أخرى الزمان (ج)، والزمان الذي يكمل الفاصلة بعد نقرة وتليه نقرة الزمان (د).

وفي أيامنا هذه أصبحت الدقّة الكاملة والتقيّد بشكل الإيقاع المرسوم من المحتّمات، رغم السماح لضابط الإيقاع بالتشبيعات والتزيينات في الممارسة [٦]. كما أصبحت أزمنة السكون تتجاوز أحياناً ما حدده ابن سينا والأرموي.

رابعاً - استعمال لغة العروض التقليدي

في ضوء الرموز (تن، تنن، تننن) المطابقة للسبب والوتد والفاصلة في العروض، لم يكن من الصعب ترجمة الإيقاعات إلى لغة العروض التقليدي أي استعمال التفعيلات المناسبة. ولذلك استعمل **ابن سينا وإخوان الصفا** التفعيلات العروضية عند توضيحهم للإيقاعات، ولكن أحياناً بشكل يطرح تساؤلات. ففي حين استعمل ابن سينا التفاعيل لإيقاعات نظرية [٧] مستقاة من التنظير اليوناني، لم يبذل مجهوداً يُذكر في توضيح الإيقاعات العربية التي كانت معروفة في زمانه. أما إخوان الصفا فقد كانت مراجعهم عربية ولكن استعمالهم لها لم يكن على ما تعارف الناس عليه أو ما يشبهه، فقد قالوا عن الثقيل الأول إنه على وزن (تن تن تن تن تنن تن تن تن) ثم وزنوه عروضياً بقولهم : (مفعولن مفـ مفاعيلن مفـ). وهنا يحق للقارئ التساؤل: لماذا لم يقولوا (مفعولاتن مفاعيلاتن)، هل لعدم وجود هذه التفعيلات في العروض

---

٦ "التشبيعات والتزيينات" من تعابير الفارابي.

٧ نعتقد أنها إيقاعات شعرية وموسيقية يونانية لأنه أخذ علومه عن المترجمات.

التقليدي، أم أن الأمر ينطوي على أشياء أخرى؟ سنعود إلى هذا عند البحث في الإيقاعات العربية القديمة ذاتها، ونوضح مقصودهم.

ومهما يكن من أمر فهذه الطريقة متقدمة نوعاً ما، ومن فوائدها ضبط مدى توافق الإيقاع الموسيقي مع وزن الشعر، ولكنّ من مساوئها أنها لا توضح مواقع السكتات وأطوالها.

كذلك اتّبع الطريقة العروضية المؤلف المجهول لكتاب "الشجرة ذات الأكمام" في القرن الحادي عشر الهجري، أي قبل حوالي أربعمائة سنة، وقد أخذ عن صفي الدين الحلّي أشهر شعراء عصر الانحطاط.

ومن طرق التعبير العروضية **الدوائر**، وقد استعمل **الأرموي** رسم الدوائر بحيث تمثّل الدائرة دور الإيقاع، وقد قسم محيطها حسب تقسيمه لدور الإيقاع إلى أسباب وأوتاد وفواصل، مبيناً مواضع النقرات والسكتات.

كذلك استعمل التفعيلات بعض محققي المخطوطات مثل الدكتور محمود احمد **الحفني** عندما ترجم توصيف الكندي للإيقاعات إلى التدوين الموسيقي الغربي من جهة وإلى تفعيلات عروضية من جهة أخرى. ومن ذلك أنه ترجم الثقيل الأول إلى جملة (فَعِلَتن) والثقيل الثاني إلى جملة (فعِلَتانِ)[٨]. ولسنا الآن بصدد مناقشة المحتوى ، فلنا فيه رأي آخر، وسنعود إليه عند البحث في الإيقاعات العربية القديمة.

خامساً ـ طريقة الفارابي في التدوين

يعتبر الفارابي أول من دوّن الإيقاع، وكانت طريقته واضحة. ومن أجل التدوين ضمن مفهومه استعمل الفارابي رمز دائرة صغيرة تمثل

---

٨ رسالة في أجزاء خبْرية في الموسيقى للكندي تحقيق محمود احمد الحفني نشرها سليم الحلو في كتابه "الموسيقى الشرقية، ص٢٥٠ نقلاً عن المجلة الموسيقية العدد ١١٧، السنة السادسة.

النقرة، وزمنها يساوي الصفر عنده. ولقياس الزمـن بيـن نقرتيـن وضـع عددا من النقاط مُحدداً وحدات الأزمان وراء كل نقرة، حتى يصـل إلـى النقرة التالية. وبهذا يُعرَف الزمن بعدد النقاط الواقعـة بيـن نقرتيـن. أمـا بالنسبة للتعبير اللفظـي فقـد اسـتعمل عبـارة (تـن) للدلالـة علـى النقـرة. ولكـن (تـن) هـذه تمتـد علـى طـول المسـافة بيـن نقرتيـن فتصبـح (تـــــــــنّ) أي أنه وضع عليها شدّة للتعبير عن امتدادها ، ويتفاوت طولها حسب الحال. فمثلاً:

تـــــــــنّ

ورمزها: ه . . . . ه

وهذه الصورة تعني نقرتين، زمن كل واحدة منهما يساوي الصفر، يفصل بينهما أربع وحدات زمنيـة، أمـا عبـارة (تـــــــنّ) فتستهلك كـل المسافة بين النقرتين. ويجب أن ننتبه هنا إلى أن عـدد النقـاط هـو الـذي يحدد الزمن وليس الفراغات بين نقرة وأخرى [٩]. وبهذا أمكن لـه تحديد أنماط الإيقاعات بدقة كافية، على الأقل بالنسبة لِبُناها وتراكيبها.

وقد اتّبع **الأرموي** طريقة تمزج بين طريقة الفارابي وابن سينا.

سادساً - التدوين بطريقة المربّعات

وقد ابتكرها الموسيقيون في عصر متأخر، وهي تمثّل تقدّما ملحوظـاً حيث أنها ترصد المدى الكلي للإيقـاع والمدة الزمنيـة لنقراتـه وسكتاته كما تحدد مواقع النقرات القوية واللينة. وبذلك تستكمل عنـاصر التدويـن اللازمة، وتبقى طريقة عربية مائة بالمائة.

---

[٩] لو كان الفارابي أوضح هذه الناحية لكان وفّر علي كثيراً من الجهد الضائع قبل أن أدركها.

وقد طوّر هذه الطريقة على الأرجح الموسيقار المصري **كامل الخلعي** في مطلع القرن العشرين [10]. ودون على أساسها أربعين إيقاعاً معروفاً في مصر آنذاك. وهذا الرأي ينبع من كونه أشار في "كتاب الموسيقى الشرقي" [11] إلى أنه سبق له في كتابه السابق "نيل الأماني في ضروب الأغاني" أن استعمل طريقة تعسّرَ على المبتدئين معرفة إشاراتها الاصطلاحية.

وتعتمد هذه الطريقة على تخصيص مربع كامل (أو خانة) للنقرة الطويلة التي تعادل سبباً (لا) أو تعادل مدة السوداء في التدوين الغربي، وضمن هذا المربع يُكتب نوع النقرة (أي دُمْ أو تَكْ) أو تُكتب السكتة التي يُرمز إليها بإشارة زائد (+). أما النقرة أو السكتة القصيرة التي توافق حرفاً متحركاً واحداً أو ما يعادل ذات السن في التدوين الغربي فيُخصص لها نصف خانة (أي نصف المسافة الأفقية). وفي حال ورود نقرة ذات مدة مضاعفة أي تعادل البيضاء في التدوين الغربي، وهذا نادر، فتُقسم إلى مربعين يوضع في الثاني منهما إشارة (+) معبرة عن امتداد النقرة بالسكون.

إن أهم تقدم جاءت به هذه الطريقة هو القياس الدقيق للمسافات بما يناسب المدد الزمنية للنقرات والسكتات، غير أنه يؤخذ عليها استخدام لفظتي (دم) و(تك) كما هما، مع أن السكتة قد رُمز لها بإشارة (+).

وهذه الطريقة جاءت على الأرجح بعد طريقة التحفيظ الشفهي وإشاراته، تلك الطريقة التي طبّقها منشدو الموشحات بشكل رافق تحفيظ رقص السماح، حيث كانوا يرمزون للإيقاعات بحركات اليد، فالضربة

---

١٠ في "كتاب الموسيقى الشرقي" الصادر عام ١٣٢٢ هـ أي حوالي ١٩٠٤ م.

١١ ص ٦٤

بالكف مقبوضة تعني (دم) وبالكف مفتوحة تعني (تك) وبتلويح الكف في الهواء يرمزون للسكتة، ومن ثم برزت الحاجة لتدوينها بشكل قريب من طريقة التحفيظ الشفهي.

وباعتماد طريقة الخلعي، ولكن بمخالفة البنية التي اعتمدها الخلعي لإيقاع **المصمودي**، دوّن سليم الحلو[١٢] هذا الإيقاع الذي يتألف من ثمانية من أزمنة السوداء، أو ثمانية أسباب، كما يلي:

دم	دم	+	تك	دم	+	تك	+

وقد استعمل طريقة مشابهة الموسيقار الحلبي توفيق الصباغ [١٣]، نقلاً عن شيوخ الفن من الحلبيين، ويبدو فيها بعض الاختلاف:

فقد جاء برمز الدائرة (ه) لتعني (دُم) ورمز الخط العمودي أو الألف (ا) ليعني (تَك) أما السكتة فرمز لها بالصفر (.)، وهذه الطريقة متقدمة أكثر لاستمالها الرموز، إلا أنها استعاضت أحياناًعن تحديد المسافات الدقيقة المعبرة عن المدد الزمنية للنقرات والسكتات، بقوس قد يأتي فيربط بين علامتين، كل منهما في مربع، يدل على أن مدتهما معاً تساوي مدة وحدة واحدة من وحدات بقية الإيقاع. وهذا يكفي إذا كان الإيقاع مبنياً على سرعتين فقط وتصبح قاصرة إذا تضمن الإيقاع أكثر من سرعتين. غير أن هذا القصور هو دليل على أن أغلب الإيقاعات العربية مبني على سرعتين فقط مثل الكلام العربي الذي يتألف من متحرك (لَ) وسبب (لا).

١٢ في كتابه "الموسيقى النظرية"، وهذه البنية تماثل تدوين توفيق الصباغ.

١٣ الدليل العام للموسيقى. مع العلم بأن الخلعي كان قد دون هذا الإيقاع كما يلي:

تك	تم	+	تك	+	تم	تم	+

والغاية في هذا المجال إيضاح الطريقة وليس البحث في صحة هذا التدوين أو ذاك، ولكن هذا المثال يشير إلى اختلاف الموسيقيين، حتى المعاصرين في رواية بعض الإيقاعات.

ومع أن توفيق الصباغ يتقن التدوين بالطريقة الغربية كما تدل تدويناته لألحانه فإنه دوّن في كتابه المذكور ستين إيقاعاً معروفاً في حلب في أيامه بهذه الطريقة العربية، كما تجاوز الإيقاعات الطويلة التي كان يعتقد بعدم فائدتها. وللتوضيح نبين إيقاع المصمودي كما دوّنه توفيق الصباغ:

٥	٥	.	١	٥	.	١	.

ولاشك في أن هذه الطريقة أدّت وظيفتها في حفظ الإيقاعات من الضياع، إلا أنها تبقى بدائية نوعاً ما. ومن مساوئها أنها وإن حافظت على الشكل الإجمالي للإيقاع، تطمس معالم جُمله وبالتالي تصعب مقارنة بنية الإيقاع مع بنية الوزن في الشعر المغنّى. ومن هذه الناحية بالذات جاء الصباغ بما زاد الطين بلّة إذ أدخل على الطريقة خطوطاً عمودية منقّطة تفصل بين أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية من مجموع الإيقاع، متأثراً بطريقة التدوين الغربي، بل ببُنى الإيقاعات الغربية. وهو وإن كان يقول إن هذه الخطوط لا تؤثر على الإيقاع وليست منه، غير أنه يحبذ تقسيم الإيقاع إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية لمحاكاة الإيقاعات الغربية، وهو بذلك معذور لعدم معرفته بعروض الشعر.

سابعاً ـ طريقة التدوين الغربي

منذ أوائل هذا القرن تغلغل أسلوب التدوين الغربي للموسيقى، وكرّس هذا الأسلوب المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢. وقد طُبّق هذا الأسلوب بالطبع على تدوين الإيقاعات. وهذا الأسلوب يعتمد على الكتابة من اليسار إلى اليمين، وبذلك ضاعت الصلة بين اللحن والإيقاع من جهة وبين الكلام المُغنّى من جهة أخرى، سواء من حيث التوافق اللفظي أو من حيث البنية الإيقاعية. وهذا الأسلوب

على دقّته يبقى بعيداً عن حضارتنا وتراثنا، ومع ذلـك فقد ربط الإيقـاع باللحن، وأدى غرضـه فـي المحافظـة علـى التراث ومحاولـة نقلـه إلـى المهتمين فـي الغـرب، ولكـن الوقـت قـد حـان لتعريـب التدويـن عمومـاً والعودة إلى أصالتنا، لاسيما وأن موسيقانا لم تصل إلى الغرب كما كـان يُظن، وذلك لعدم اهتمامه بها.

غير أن هذا الأسلوب في تدوين الإيقاعات لم يؤدّ كـل الأغـراض فـي البداية. فالنبرة لم تظهر في بدايات هذا التدويـن، واقتصـر الأمـر علـى توضيح الزمن للنقرة أو السكتة، دون أن يُحدد ما إذا كانت النقـرة قويـة أم لينة. وفي البحث الذي قدمه للمؤتمر المذكور الشـيخ علـى الدرويـش وهو حجّة المقامات والإيقاعات في عصره، اضطُر إلى أن يكتـب فـوق كل علامة موسيقية تحدد زمـن النقـرة كلمـةَ (دمْ) أو (تـكْ) أو (مـه) وهـي استمرار لكلمـة (دم) وتشـير إلـى نقـرة مجـاز، أو (كــه) وهــي استمرار لكلمة (تك)، لتمييز مدى قوة النقرة [١٤].

وفي وقت لاحق اهتدى الشيخ علي إلى حل لهذه المسألة فجعـل سـاق العلامة الموسيقية إلى الأعلى لتمثّل النقرة القوية (دمْ) وجعـل السـاق إلى الأدنى لتمثّل النقرة اللينة (تـكْ)، وتبعه في ذلك ابنه نديم الدرويش في تدوين إيقاعات الموشحات كما وردت في كتاب "من كنوزنا". وسـار على نهجه آخرون مثل جميل بشـير (العـراق) فـدوّن فـي كتابـه "تعليم العود" ٢٦ إيقاعاً. وعكَس اتجاه موسـيقيون آخـرون منهـم الحـاج هاشم الرجب عندما حاول تدوين الإيقاعـات القديمـة حسـب روايـة الأرمـوي، ومنهم البحاثة الحلبي مجدي العقيلي الذي دوّن في سلسلة كتابه " السماع

---

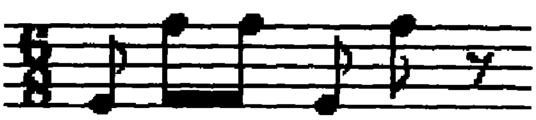
١٤ كانت العرب تميز بين النقرات اللينة والأكثر ليونـة، التي سماها الفـارابي "الإشمام". ومـا يـزال الأتراك يفعلون هذا، ولكن العرب اقتصروا في أيامنا هذه على التمييز بين القوية واللينة فقط.

عند العرب"(خمسة مجلدات) عدداً كبيراً من الإيقاعات، فقلب الصورة أيضاً بأن جعل ساق العلامة المتجه إلى الأدنى ممثلاً للنقرة القوية والمتجه إلى الأعلى ممثلاً للنقرة اللينة.

وفلسفة ذلك حسب طريقة الشيخ علي كما أراها هي أن العلامة الموسيقية التي تُدون على الأسطر المنخفضة تُجعل ساقها إلى الأعلى، وتلك التي تدوّن على الأسطر المرتفعة تُجعل ساقها إلى الأدنى، وهذا يتناسب مع كون النقرة القوية هي بدرجة صوتية أغلظ من اللينة التي هي أكثر حدّة. أما فلسفة الآخرين كما أراها فهو تمثيل حركة ضرب النقرة على الدفّ.

وأعتقد جازماً أن الشيخ علي الدرويش عندما ابتكر هذه الطريقة تفوّق على المدوّنين الأوربيين أنفسهم، حيث لا يعرف الغربيون هذه الطريقة، وإنما يضعون فوق العلامة ذات النبرة القوية إشارة مخصوصة تشبه القبّعة (^).

ولتمثيل التدوين الغربي على طريقة الشيخ علي الدرويش، ننتقي حالة إيقاع (يوروك)، حيث يُقرأ كما يلي (من اليسار إلى اليمين) :



اس تك دم تك تك دم

وهو يعادل بلغة العروض التقليدي، بغض النظر عن النبرة والسرعة الكلية للإيقاع، وزن:

مفعولن مفعو(لن)

ثامناً ـ طريقتنا العربية للتدوين

في البحث الذي نشرناه في كرّاس" طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" عرضنا الطريقة بتفصيل كاف. وهذه الطريقة بالنسبة للإيقاع تعتبر بسيطة قياساً على تدوين الألحان. ونسرد في ما يلي خلاصة الطريقة مع التركيز على ما يخص الإيقاع:

نرمز للنقرة القوية (دمْ) بدائرة أي ه

وللنقرة الخفيفة (تكْ) بهمزة أي ء

وللسكتة بإشارة تمثلها أي ~

أما الزمن:

ـ فعندما يكون الرمز بلا إشارة فهو يعادل السوداء (ربع صوت).

ـ وإشارة الضمّ تضاعفه فيصبح معادلاً البيضاء (نصف صوت):

هُ ، ءُ ، ~ُ

ـ وإشارة الفتح تنصّفه فيصبح معادلاً ذات السن (ثُمن الصوت):

هَ ، ءَ ، ~َ

ـ وإشارة التنوين تنصّف ثُمن الصوت أي (١/١٦) وتعادل ذات السنّين:

هً ، ءً ، ~ً

ولا نحتاج إلى أكثر من ذلك لتدوين الغالبية العظمى للإيقاعات.

وفي حالت نادرة ولاسيما في الإيقاعات السودانية ترد الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في زمان نقرتين. فهذه نضعها ضمن قوسين مسبوقين برقم ٢ أي:

٢[ه ه ه]

مما سبق يتضح مدى بساطة الطريقة، فليس ثمة أكثر من ثلاثة رموز للعلامات يسهل حفظها، أما شارة الضم على العلامة فنعني بها "ضمّ " مثيله إليه أي مضاعفته، وأما شارة الفتح فنعني بها "فتح " العلامة أو شَقّها أي تنصيفها.

ومن أهم مزايا هذه الطريق الدقة الكاملة، بالإضافة إلى إلغاء السطور والمربعات والأقواس والشروح المرافقة.

تاسعاً ـ من لغة الموسيقى إلى لغة العروض:

يعتمد تدويننا بالطبع على ما أمكننا الحصول عليه من إيقاعات مدوّنة بإحدى طرق التدوين، ولاسيما بطريقة الفارابي وطريقة المربعات وطريقة التدوين الغربي التي انتشرت مؤخراً.

وقد جرت عادة الموسيقيين في أيامنا على تقطيع الإيقاع إلى ثنائيات وثلاثيات ورباعيات، وذلك على الأسلوب الغربي. ولكن هذه الطريقة تطمس معالم بنية الإيقاع العربي. أما نحن فإننا ندرس الإيقاع ونقطّعه على أسلوب تقطيع الشعر إلى جُمل أي تفعيلات، وبعد عدة تجارب نصل إلى أنسب تقطيع يمكن من خلاله محاكاة الإيقاع باللفظ الموزون.

ومن خلال التجارب تبين لنا أن الإيقاعات البطيئة لا تتبين بنيتها الحقيقية بسهولة لأن البطء الشديد يجعل الذاكرة السمعية للمستمع تقصّر عن استيعاب الإيقاع بكامله.

وهنا اهتدينا إلى أسلوب تسريع الإيقاع، أو حثّه حسب تعبير الفارابي، وبهذا تتكشف البنية تماماً.

ولنأخذ مثالاً: بتطبيق طريقتنا في التدوين على إيقاع المصمودي السابق ذكره كما دوّنه توفيق الصباغ وسليم الحلو(وهناك روايات متعددة لهذا الإيقاع وغيره) ظهرت لدينا الصورة التالية:

المصمودي :   ه   ه ~ ء   ه ~ ء ~

والرموز تعني: دم   دم أس تك   دم أس تك أس

والوحدة فيه تتألف من أرباع الصوت، فهو من ثمانية أرباع. ويقسمه الموسيقيون عادةً إلى قسمين كل منهما يتألف من أربعة أرباع.

إلا أن هذا الإيقاع بلغة العروض يمكن أن يُمثَّل كما يلي:

مفعو(لا)تن   مفـ(ـعو)لا(تن)

وما هو داخل قوسين يساوي السكتات.

ولكن الحقيقة هي أن بنية هذا الإيقاع لم تتكشف من خلال هذا الشكل من المطابقة. إن طريقتنا المبتكرة في الحثّ، أي مضاعفة السرعة أو تنصيف الزمن، تؤدي في بعض الأحيان إلى نتائج مذهلة من حيث توضيح البنية الحقيقية للإيقاع.

فتنصيف المدة أو مضاعفة السرعة يختصر السكتات ويُلحِق كلَّ سكتة بالعلامة التي تسبقها دون أن تتأثر البنية الكلية للإيقاع. وهكذا فإن إيقاع المصمودي يصبح بعد مضاعفة سرعته:

المصمودي الحثيث : هَ   ه   ءَ   ه   ء

وهنا نراه يساوي: بلـــى   بلـى   لا

أي أنه يساوي: **مفاعـلا تن**

وهي الجملة الثانية من البحر المضارع في الشعر. إنه أمر يكاد لا يُصدّق.

الفصل الثالث
التنظير العربي

المبحث الأول
نظرة عامة

في هذا الفصل سنتستعرض مقولات الفلاسفة والمؤلفين العرب القدماء في نظرية الإيقاع. وتنطوي هذه المقولات على اختلافات واسعة بين المؤلفين لدرجة أنه أصبح محققو المخطوطات هم الفلاسفة الجدد الذين يعبّرون عن قناعاتهم بما فهموه من هذا المخطوط أو ذاك. ويقول زكريا يوسف محقق عدد من المخطوطات في مجال الموسيقى: "ونظرية الإيقاع عند العرب، أو علم الإيقاع كما يسميه المؤلفون، هو من أكثر المواضيع ارتباكاً في المصنفات الموسيقية القديمة"[١].

ولكن هذه الاختلافات يجب أن تكون حافزاً للإستقصاء بدلاً من ترك الأمر في طيّ النسيان، ونرى أنه لامناص من التصدي لهذا الموضوع من قبل الباحثين المعاصرين ومحاولة توضيح ما غمض منه، والتوفيق بين ما قد يلوح من مواطن الخلاف، فقد وجدنا أن الكثيرين من محققي المخطوطات لم يقلّ إسهامهم في إرباك الموضوع عن المؤلفين القدامى.

وفي يقيني أن أول من كتب في الإيقاع من العرب والمسلمين عموماً هو **الخليل** بن أحمد الفراهيدي، واضع علم العروض، المتوفى عام ٧٩١ م، وكان مخضرم العصرين الأموي والعباسي. ولم يكن فيلسوفاً بل لغوياً وعالماً بالقرآن والحديث. ومن المؤسف حقّا أن تضيع مؤلفاته

---

[١] في تحقيقه لكتاب "الكافي في الموسيقى لابن زيلة، وهذا الرأي يقول به ابن زيلة نفسه.

في "النغم" و"الإيقاع"، وما أظنه في مجال الإيقاع إلا كان جدّ قريب من الناحية العملية التطبيقية من علم العروض، وذلك ضمن إطار نظري واضح يرتبط بعلم العروض الذي وضعه. وكثيراً ما وجدت نفسي أحاول اقتفاء أثر الخليل لاعتقادي بأن علم العروض وعلم الإيقاع واحد، وإن كان علم الإيقاع أوسع وأشمل، ولو أُتيح للعلْمَين باحث واحد بعد الخليل لأمكن توحيد مصطلحاتهما بكل بساطة، وبالتالي توحيدهما كعلم واحد ٢.

وأول من وصلت إلينا كتاباته هو **الكندي** (٨٠١ ـــ ٨٦٥ م) وقد عاصر المأمون، الذي امتدت خلافته بين ٨١٤ ـ ٨٣٣ ميلادية، وقد كتب رسالة في الإيقاع لم يقدّر لها الحياة، إلا أن مخطوطه "رسالة في أجزاء خبْرية في الموسيقى" قد عاش، ويتضمن وصفاً للإيقاعات العربية، ولكن بدون إطار نظري. وقد حقق الرسالة باحثان موسيقيان

---

٢ من النقاط التي تحضرنا في تناقضات المصطلحات بين علم العروض وعلم الإيقاع:

أ ـ تعبير "الفاصلة"، فهي في علم العروض مقطع على وزن (لِمَلا)، بينما هي في الإيقاع، وحسب تعبير الفارابي، هي زمان سكون يفصل بين دوري الإيقاع، ولإزالة الالتباس استعملنا بالنسبة للإيقاع عبارة "الفاصل"، وهي عبارة استعملها ابن سينا أحياناً.

ب ـ تعبيرا "الثقيل" و"الخفيف"، فهما في العِلْمين متعاكسا المعنى. فـ "السبب الثقيل" سمّاه العروضيون بهذا الاسم وهو مقطع على وزن (لِمَ) والسبب الخفيف هو مقطع على وزن (لا). بالطبع لا لزوم للسبب الثقيل في علم العروض لأنه جزء من الفاصلة، إلا أن وجوده في الإيقاعات بكيان مستقل جعل بعض المؤلفين الموسيقيين القدماء يتبنّون نفس التسمية لعلم الإيقاع، فنقلوا التناقض إلى علم الإيقاع نفسه، ذلك أن من المصطلحات الراسخة في علم الإيقاع عند المؤلفين من فلاسفة وموسيقيين منذ الكندي والفارابي، أن "تخفيف" الإيقاعات يتم، حسب تعبير الفارابي، بالتقريب بين نقرات الإيقاع الثقيلة، كما أن "النقرة الثقيلة" تعني تلك التي يليها زمان سكون طويل نسبياً (وليس كما قد يُظن أنها النقرة القوية). وعلى هذا فكان الأحرى أن يعتبر علم الإيقاع "السبب الثقيل" سبباً خفيفاً، والسبب الخفيف ثقيلاً. أما في العروض فلالزوم له أصلاً.

معروفان هما الدكتور محمود الحفني وزكريا يوسف. وللأسف اختلف الباحثان في تفسير وصف الكندي فجاءا بنتائج مختلفة إلى حد بعيد، وسنعود إلى ذلك عندما نتطرق إلى الإيقاعات ذاتها، حيث نوضّح آراءنا المستنبطة من مقارنات مقولات جميع المؤلِفين على صعيد الإيقاع الواحد.

يلي ذلك وصف للإيقاعات العربية جاء على لسان **ابن خرداذبه** (٨٢٠ ـ ٩٠٤م)، مؤلف :المسالك والممالك"، المتوفى عام ٩١٣ ميلادية، وكان نديماً للمعتمد بالله، وقد أورد هذه الرواية المسعودي، الذي عاصر الفارابي وتوفي عام ٩٥٧ ميلادية، وذلك في كتابه "مروج الذهب ومعادن الجوهر".

وقد روى المسعودي أن الخليفة المعتمد سأل ابن خرداذبه : فما منزلة الإيقاع وأنواع الطرائق وفنون الغناء؟ فقال: " .. إن منزلة الإيقاع من الغناء منزلة العروض من الشعر، وقد أوضحوا الإيقاع ووسَموه بسماتٍ ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس: الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثاني وخفيفه، والرمل الأول وخفيفه، والهزج وخفيفه".

وما يلفت النظر في هذا القول استعمال مصطلح الأجناس، واعتبار الثقيل الأول والثاني جنسين مختلفين، واعتبار الإيقاعات العربية الثمانية تعود إلى أربعة أجناس. ليس هذا بالكثير ولكنه هام.

وأقدم وأدقّ تنظير عربي متكامل للإيقاع وصل إلينا، جاء على لسان أبي النصر **الفارابي** المتوفى في دمشق عام ٩٥٠ ميلادية، كما كان الفارابي أول من دوّن الإيقاعات العربية القديمة، وذلك في "كتاب الموسيقى الكبير" الذي حققه غطاس عبد الملك خشبة، وهو الذي حقق بعد ذلك عدداً من المراجع المماثلة فناقضها في شروحه لها وناقض

نفسه، لرسوخ بعض مفاهيم الفارابي في ذهنه كما فهمها، ونسيانه بعضها. لم يربط الفارابي الإيقاع بعلم العروض وإنما عالجه من منطلقات موسيقية بحتة، غير أن تدويناته للإيقاعات العربية القديمة تتيح استنباط الجمل العروضية المكونة لها، وهو أمر سوف نعالجه في ما سيلي من بحوث.

ومن السلاسة بمكان مقولات **إخوان الصفا**، الذين نشطوا في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري(٩٦٧ ـ١٠١٧ م)، أي بعد وفاة الفارابي بعدة عقود، وذلك بين أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر الميلادي، أي أنهم كانوا معاصرين للطبيب الفيلسوف **ابن سينا**. وقد كتبوا في "الرسالة الخامسة في الموسيقى" عن الإيقاع، وحددوا بوضوح أن أصول الوزن الشعري والإيقاع واحدة، وعبّروا عن الإيقاعات العربية القديمة بتفعيلات عروضية. ولم تكن هذه التفعيلات دقيقة تماماً كما سنرى.

أما **ابن سينا** (٩٨٠ ـ ١٠٣٦ م)، فقد كان من أوائل كتاباته على ما يبدو "رسالة في الموسيقى" وهي من طبع مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد موجودة في المكتبة الوطنية بحلب، وقد حققها قوم غير مختصين وتستحق إعادة نظر. غير أنه فيما بعد كتب ضمن مجلدات كتابه الموسوعي "الشفاء" جزءاً خاصاً بالرياضيات، فرّع منه كتابَ "جوامع علم الموسيقى". وقد حققه زكريا يوسف.

ويعتبِر غطاس خشبة [٣] أن ابن سينا أول من ربط الإيقاع بعروض الشعر، وهذا الزعم في رأينا غير دقيق حيث أن من سبق ابن سينا أو عاصره على الأقل وهم إخوان الصفا قالوا بهذا الربط بوضوح. كما أن

---

[٣] الشجرة ذات الأكمام، ص ٨٦، الحاشية.

ابن سينا لم يربط الإيقاع بالعروض إلا من بعض الجوانب، منها أنه استعمل التفعيلات في كثير من الأحيان توضيحاً لبنية بعض الإيقاعات، وهذا استعمال للأدوات لا أكثر، كما أن تطرّقه للعروض، بفصل مستقل عن بحثه في الإيقاع، كانت محاولة من وجهة نظر موسيقية - رياضية، أقل ما يقال فيها إنها لا تُرضي أيَّ عالم بعروض الشعر. ومع ذلك يكفي أنه استعمل التفعيلات، ومنها تفعيلات مقبولة ولا يتضمنها العروض التقليدي، وهذا معناه رسوخ مفهوم الجملة العروضية عنده سواء بالنسبة للإيقاع أو الشعر.

إلا أن تلميذ ابن سينا أبا منصور الحسين **بن زيلة**، المتوفى عام ١٠٤٤ ميلادية، كان له رأي طريف يبتعد عن العروض ويؤكد على مجموع الزمن الكلي على أساس عدد الوحدات. ومع أن ابن سينا ذكر بالنسبة لأكثر الإيقاعات التي استعرضها مجموع وحداتها الأصلية، أي بدون الفاصل الذي يليها، إلا أنه لم يجعل هذا العدد المعيار الوحيد وإنما ركّز على البنية. ونظرية ابن زيلة كما تشبث بها تعتمد على العدد الكلي لوحدات الإيقاع مع إتاحة المجال لجميع التصرفات الممكنة في البنية ضمن هذا العدد، فهي نظرية تشبه تماماً نظرية الغرب التي سادت في أيامنا بين الموسيقيين، وقد تضمنها كتابه "الكافي في الموسيقى" من تحقيق زكريا يوسف.

تلا ذلك كتابات **صفي الدين الأرموي**،(١٢١٦ ـ ١٢٩٤ م) الذي عاصر سقوط بغداد على يد هولاكو عام ١٢٥٨، وكان مطرب المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين ثم مطرب هولاكو نفسه، وهي كتابات يعتدّ بها فقهاء الموسيقى كثيراً، وقد وصلنا منها كتابان أولهما "الأدوار" الذي حققه اثنان أحدهما غطاس عبد الملك خشبة في مصر ـ

وهو محقق "كتاب الموسيقى الكبير" للفارابي ـ وقدمه وعلق عليه الدكتور محمود أحمد الحفني، وثانيهما هو الحاج هاشم الرجب في العراق. والكتاب الثاني هو "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية" وقد حققه الحاج هاشم الرجب أيضاً. وقد ربط الأرموي الإيقاع بالعروض على مستوى المقاطع العروضية أي السبب والوتد والفاصلة، وأحياناً على مستوى الجمل العروضية أي التفعيلات.

وأخيراً ظهر في عصر الانحطاط كتاب اسمه "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام" **لمؤلف مجهول** كتبه في القرن الحادي عشر الهجري أي السابع عشر الميلادي، وحققه غطاس خشبة ود. إيزيس فتح الله، وتضمن فصلين في الضروب أي الإيقاعات. وقد أشار المحققان إلى أن هذا المؤلف أخذ عن كتاب "الميزان في علم الأدوار" لصفي الدين الحلّي الشاعر المتوفى عام ٧٥٠ هـ أي ١٣٤٩ م. وهو يتضمن تنظيراً مفيداً يربط بالعروض. وصفي الدين الحلي يربط أيضاً بين العروض والإيقاع، يدل على ذلك قوله [٤]:

وبعد فاسمع يا صحيح الفهمِ
أرجوزةً يسيرةً في النظْمِ
فيها موازين الكلام المنتظمْ
ووزن زخمات الضروب في النغمْ

وسنستعرض في البحوث التالية أهم مقولات العرب القدماء في التنظير للإيقاع.

---

٤ انظر أيضاً "الشجرة ذات الأكمام" ، ص ٨٦ ، الحاشية.

البحث الثاني

تنظير الفارابي

يعتبر تنظير الفارابي أقوى تنظير وأكثره تفصيلاً ودقّة في هذا الموضوع. وقد تناول "كتاب الموسيقى الكبير" موضوع الإيقاع الموسيقي في بحثين متباعدين، أحدهما نظري، والآخر نظري وعملي يضيف إلى القسم الأول مقولات هامة، ثم يتطرق إلى الإيقاعات المتداولة. وسنحاول هنا أن ندمج المقولات النظرية في البحثين، ونفصل القسم العملي البحت لنستعرضه مع بقية الروايات عن الإيقاعات العربية القديمة في الفصل الخاص بذلك.

وفي عرضنا للنظرية عملنا على اختصار مقولات الفارابي من جهة، وإعادة ترتيبها من جهة أخرى، وأدخلنا في صلب المقولات نوعاً من الشرح والتفسير باستعمال تعابير تختلف عن تعابيره أحياناً في محاولة لتوحيد لغة الإيقاع ولغة العروض حيثما أمكن ذلك، وبحيث تصبح أفكار الفارابي مفهومة بالنسبة للأدباء والشعراء والعروضيين وتبقى مفهومة بالنسبة للموسيقيين. أما بالنسبة للتدوين عند اللزوم، فقد استعملنا طريقتنا العربية في التدوين لدقّتها ووضوحها وقربها من أساليب التدوين السائدة اليوم.

وفي ما يلي سنحاول تلخيص مقولاته.

١ ـ النقرة والزمن

انطلق الفارابي من **قياس الزمن** الذي يفصل بين النقرات، معتبراً أن **النقرة لازمن لها**، أي تساوي الصفر، **والزمن** هو لما يفصل بين نقرة ونقرة.

أما الوحدة الزمنية فهي **الزمن الذي لا ينقسم**، وعدم الانقسام هذا هو افتراضي، وهو الزمان الأقل بين النقرتين بحيث لا تقع بينهما نقرة أخرى ينقسم الزمن بها.

والنقرة هي في مراتب ثلاث: القوية، والمتوسطة، واللينة. فالقوية تشبه التنوين في اللسان العربي (تن) ويسميها الناس في زماننا (دمْ)، وأما المتوسطة فيسميها الفارابي "الإشمام" ويعني بذلك إظهار النقرة إظهاراً خفيفاً، وكانت الناس تسميها "المسحة" وتسمّى في زماننا (تكْ)، وأما اللينة فيسميها الفارابي " الرَّوْم "، وهو "أن تروم النقرة بتوضيح موقعها لكي يُفطن إليها" لا أكثر وكانت الناس تسميها "الغمزة". ولم يعد العرب يعنون بالتمييز بين النقرة المتوسطة والنقرة اللينة في التدوين وإنما يدوّنونهما (تك) توحيداً، وإن كان ضابط الإيقاع يستعمل اللينة ارتجالاً لتحديد محطات السكتات إذا طالت. ومن المعروف أن النقرة القوية تؤخذ من وسط الدفّ، وهو آلة الإيقاع العربية، وأن النقرة المتوسطة تؤخذ من موقع أقرب إلى طرف الدفّ، وأما الرَّوْم أو الغمزة فما هي إلا نقرة تكاد لا تُسمع لتوضيح موقع السكتة في آخر الإيقاع وتسمى نقرة المجاز، وتؤخذ من الطرف الأقصى للدفّ.

ومن المؤسف أن الفارابي الذي دوّن الإيقاعات تدويناً يكاد يصل في دقته إلى مستوى التدوين المعاصر، فوضع رموزاً لأبعاد النقرات في الإيقاعات ومواقعها ومُددِها، كما عرّف النقرات بمدى قوّتها، لم يضع

في تدوينه نوع النقرة في كل إيقاع، أي ما إذا كانت قوية أم متوسطة أم لينة [٥].

وفي مكان آخر ميّز الفارابي بين النقرة **الثقيلة والخفيفة**. فالثقيلة هي ما طال زمن السكوت وراءها، والخفيفة هي ما قصُر وراءها.

ويضيف الفارابي: "والنقرة التي تعقبها وقفة تسميها العرب **النقرة الساكنة**، والتي لا تعقبها وقفة ولكن تعقبها حركة إلى نغمة أخرى يسمونها النقرة **المتحركة**".

ومن أهم ما أضاف: " ومتى كان الإيقاع تعقب نقراته وقفات سمّوه **الجنس**.. ومتى كان الإيقاع من نقرات متحركة سموه **المحثوث**".

٢ ـ الموصّل والمفصّل

ولعل أبرز معالم التنظير لدى الفارابي، وأعتقد أنه كان السباق في هذا، هو التمييز بين الإيقاع الموصّل والإيقاع المفصّل. وهذه مسألة في غاية الأهمية وأعتقد أن قلّةً من أهل الصنعة قد فهموها، وحتى من فهمها لم يستطع أن يدرك أبعادها.

فالموصّل هو ما كانت الأزمنة بين نقراته **متساوية**. وهذه الأزمنة المتساوية قد تكون أقل الأزمنة، أو مضاعفات أقل الأزمنة. وللتوضيح نمثّلها بمجموعة أسباب متوالية (لالالا) أي (مفعولن) أو (لالالالا) أي (مفعولاتن). وقد بحثنا في ذلك عند دراسة أوزان الشعر، ولولا الفارابي، ذلك الموسيقار والفيلسوف العظيم، وشروحه التنظيرية في الإيقاعات الموسيقية لما استطعنا حل أسرار الأوزان الموصّلة

---

٥ وكذلك لم يفعل ذلك المنظّرون العرب الآخرون، باستثناء ابن زيلة أحياناً، ولكن هذا حدّد قوّتين فقط للنقرة، كما أنه كان يسمح بتبادل المواقع بينهما. والأرجح أن العرب اهتموا بموقع النقرة وكونها متحركة أو ساكنة، ثقيلة أو خفيفة، وتركوا الحرية في القوة واللين.

المستحدثة في الشعر، والأوزان التي يتداخل فيها الموصّل والمفصّل ولاسيما أوزان الموشحات الأندلسية، وعلى الأخص تلك التي ظل الناس عصوراً يعتبرونها مضطربة الأوزان وهي ليست كذلك ٦.

أما **المفصّل** فهو ما كانت الأزمنة* بين نقراته **متفاضلة**، أي تتناوب فيها الأزمنة الطويلة والقصيرة بين النقرات. وهكذا يمثّل الوتد (بلى) والفاصلة (لِمَلا) أزمنة متفاضلة ٧.

وسوف نستعرض في ما يلي الإيقاعات **النظرية** ٨ كما صنفها الفارابي.

أ) الإيقاعات الموصّلة

يعتبر الفارابي الإيقاعات الموصلة في زمرة إيقاعات **الهزج**. وهي مصنفة عند الفارابي حسب السرعة:

١) فمنها "**سريع الهزج**"، وهو نقرة نقرة لا يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة ثم يعاد الدور. ونرى أنه يمكن أن يُدوّن:

(٢ً) ه ءَ

فوزنه: لِمَ

٢) ومنها "**خفيف الهزج**" وهو نقرة نقرة يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة. ونرى أنه يمكن أن يُدوّن كما يلي:

(٤ً) ه ~ ءَ ~

---

٦ انظر كتابنا "أوزان الشعار" والفصل الرابع من الباب الثاني من هذا الكتاب

٧ كم كنت أتمنى أن أسمي السبب والوتد والفاصلة في علم العروض أجناساً، فهذه التسمية تنسجم مع مصطلحات الإيقاع، بل تنسجم مع مصطلحات النغم أيضاً حيث يمثل الجنس في النغم جزءاً من المقام الموسيقي يقل أو يزيد قليلاً عن نصفه، ويتميز عن غيره بالأبعاد، أي مدى الحدّة، بين نغماته.

٨ سنأتي على ذكر الإيقاعات المستعملة من قبل ضاربي الإيقاع (الموقّعين) في الفصل الأول من الباب الثاني من هذا الكتاب.

واختصاراً: (٢) ه ء

فوزنه: لا لا

٣) ومنها "**خفيف ثقيل الهزج**" وهو نقرة نقرة، بينهما ما يتسع لنقرتين. وبهذا نرى أنه يمكن أن يدوّن كما يلي:

(٦) هَ ~ ~ ~ ءَ ~ ~ ~

واختصاراً: (٦) ه ~ ~ ء ~

فوزنه: لا(لَ) لا(لَ)

٤) وهناك " **ثقيل الهزج**" وهو نقرة نقرة بينهما ما يتسع لثلاث نقرات. ونرى أنه يمكن أن يدوّن كما يلي:

(٨) هَ ~ ~ ~ ~ ءَ ~ ~ ~ ~

واختصاراً (٤) ه ~ ء ~

فوزنه: لا (لا) لا (لا) ..

على أن الفارابي يذكر أن ما هو مستعمل منها (في عصره) هما الثاني والثالث، أي خفيف الهزج وخفيف ثقيل الهزج [٩]، وكلاهما يُسمَّيان الهزج. وسنعود إلى إيقاع الهزج عند البحث في الإيقاعات العربية الثمانية القديمة [١٠].

---

٩ كانت العرب تصنف الإيقاعات حسب السرعة إلى ثقيل، ثم خفيف الثقيل، ثم ثقيل الخفيف، ثم الخفيف. ولهذا فإيقاع سريع الهزج هو إيقاع نظري بحت حيث أوضح الفارابي أنه لم يكن مستعملاً في زمانه. ولكننا سنرى أنه قريب من مما سمّاه ابن زيلة بالماخوري أو هو نفسه، وهذا الاسم في هذه الحالة مشتق من الماخور، وليس من مَخَرَ كما تمخر السفينة العباب، وهي أصل اشتقاق الماخوري، الذي هو خفيف الثقيل الثاني على شبه إجماع كبار المؤلفين العرب القدماء.

١٠ ولكن يجدر هنا التنويه بأن هذا الإيقاع بعيد عن بحر الهزج في الشعر،والذي يوزن على مفاعيلن.

ب) الإيقاعات المفصّلة

أما الإيقاعات المفصّلة فصنفها الفارابي في أجناس، وهي المفصّل **الأول والثاني والثالث والرابع**. والمهم أنه يوجد وراء كل منها **الفاصل**[١١]، وهو زمان سكون يفصل بين كل دور إيقاع وآخر، ولابد من أن **يزيد** على أي زمان يفصل بين نقرات الدور الواحد.

والمفصّل الأول يصنف إلى :

١ـ **سريع المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين لا يمكن بينهما نقرة، فالحد الأدنى لفاصله زمان يتسع لنقرة. ونرى أنه يمكن أن يدوّن كما يلي:

فوزن: (٣َ) ه ءَ ~

ومن حيث النتيجة: بلى

وهذا هو **الوتد**: حيث تمثّل الألف المقصورة الفاصل الذي هوزمان السكون.

٢ ـ **خفيف المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة أي أنه أبطأ، والفاصل أطول من ذلك الزمن. وفي حال أسرع وزن وأقصر فاصل نرى أنه يمكن أن يدوّن كما يلي:

(٥َ) هَ ~ هَ ~ ~

واختصاراً: (٥َ) ه هَ ~

---

١١ في الأصل قال الفارابي: الفاصلة. والفاصلة كما عرفنا في علم العروض هي مقطع على وزن (لِمَلا)، بينما هي عند الفارابي أطول زمان سكون في الإيقاع. ونظراً لأن استعمال مصطلح واحد لمفهومين مختلفين في بحث يربط بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان يصبح مشوّشاً للقارئ فإننا سنستعمل عبارة **الفاصل** للمصطلح الإيقاعي في مفهوم الفارابي، تمييزاً له عن مصطلح **الفاصلة** الذي تعارف عليه الناس في علم العروض. ومن المصادفات الهامة أن ابن سينا استعمل لهذا المصطلح عبارة الفاصل احياناً.

فالوزن هو: لابـ(لـى)

أي: **فاعـ(لن)**

وهي جملة البحر المتدارك في الشعر، والجملة الثالثة من بحر الرمل أيضاً.

٣ ـ **خفيف ثقيل المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرتين، والفاصل أطول. وفي حالة أسرع وزن وأقصر فاصل نرى أنه من سبعة أثمان ويمكن أن يدوّن كما يلي:

(٧َ) هَ ~َ ~َ هَ ~َ ~َ ~َ

واختصاراً: (٧َ) ه ~َ ه ~

فالوزن هو : لا(بـ)لـى (لا)

أي: **فا(عـ)لا(تن)**

وهي جملة بحر الرمل في الشعر.

٤ ـ **ثقيل المفصل الأول** وهو نقرتان نقرتان يتسع الزمن بينهما لثلاث نقرات. وفي حال أسرع وزن وأقصر فاصل نراه من تسع أثمان، ويمكن أن يدوّن كما يلي:

(٩َ) هَ ~َ ~َ ~َ هَ ~ ~

واختصاراً: (٩َ) ه ~ هَ ~ ~

فالوزن: لا(لا) بـ(لـى لا)

أي: **مسـ(تفـ)ـعـ(لاتن)**

ويذكر الفارابي أن المستعمل من هذه **الثاني والثالث**، أي جملتا (فاعلن) و(فاعلاتن)، وأن أهل زمانه يسمون الاثنين معاً (خفيف الرمل).

وهنا نلاحظ أن إيقاع خفيف الرمل المستعمل في زمان الفارابي يشبه تماماً وزن جملة بحر الرمل في الشعر سواء جاءت على شكل (فاعلاتن) أو (فاعلن)، لأن فاعلن في هذه الحال ترد كبديلة فيَ كلٍّ من عروض الرمل وضربه، وإن كانت وحدها هي جملة البحر المتدارك. أما الجملة التي اعتبرها من وجهة النظر الموسيقية على شكل (مستفعلاتن) واعتبرها "ثقيل المفصّل الأول" فهي الجملة المميزة للبحر المنسرح في الشعر.

والمفصّل الثاني

هو إما متسا وٍ ثلاثي وإما متفاضل ثلاثي [١٢].

١ـ فالمتساوي الثلاثي يقسم أيضاً إلى:

سريع المتساوي الثلاثي: وفي حال أسرع وزن وأقصر فاصل نجده من أربعة أثمان ويمكن تدوينه كما يلي:

(٤َ) ةَ ةَ ة ~َ

واختصاراً: (٤َ) ةَ ةَ ة

فوزنه: **فَعِلن**

فهو على وزن الفاصلة في العروض أي بحر الخبب في الشعر.

خفيف المتساوي الثلاثي: وفي حال أقصر فاصل نراه من سبعة أثمان ويمكن تدوينه كما يلي:

---

١٢ هنا نجد من الضروري تفسير معنى الثلاثي عند الفارابي لكيلا يلتبس مع ما يسمّى بالثلاثي في أيامنا. فالفارابي يقصد أن الإيقاع يتألف من ثلاث نقرات هي التي تميز الإيقاع، وتختلف الثلاثيات حسب اختلاف أزمنة السكوت بين نقراتها أو في نهاياتها. أما الثلاثيات في أيامنا فيقصد بها الإيقاعات المكوّنة من ثلاثة أجزاء متساوية من حيث مجموع أزمانها الكلية، أي ثلاثة أرباع أو ثلاثة أثمان مثلاً، ويُحسب زمان السكوت ضمن المجموع.

(٧َ) هَ ـَ ـَ هـ ـَ هَ ـَ ـَ ـَ ـَ

واختصاراً: (٧َ) ه ه ه ـَ

فوزنه: لالالا(لَ)

أي: **مفعولا(تُ)** ١٣

خفيف ثقيل المتساوي الثلاثي: ونجده في حال أقصر فاصل يتألف من عشرة أثمان، ويمكن تدوينه كما يلي:

(١٠َ) هَ ـَ ـَ ـَ هـ ـَ ـَ ـَ هـ ـَ ـَ ـَ ـَ

واختصاراً: (١٠َ) ه ـَ ه ـَ ه ـ

فوزنه: لا(بـ)ـلى (بـ)ـلى(لا)

أي: **فا(عـ)ـلن (فـ)ـعو(لن)**

ثقيل المتساوي الثلاثي: ونجده في حال أقصر فاصل يتألف من ثلاثة عشر ثُمناً، ويمكن تدوينه كما يلي:

(١٣َ) هَ ـَ ـَ ـَ هـ ـَ ـَ ـَ ـَ هـ ـَ ـَ ـَ ـَ ـَ

واختصاراً:(١٣َ) ه ـ ه ـ ه ـ ـَ

فوزنه: لا (لا) لا (لا) لا(لا لَ)

أي: **مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولُ)**

٢ـ المتفاضل الثلاثي

وهو صنفان، أحدهما يكون أول الزمانين فيه **أصغر** من ثانيهما، والآخر يكون أول الزمانين فيه **أكبر** من ثانيهما. وفي الحالتين يتناسب الزمانان فيما بينهما بحسب مدة الأصغر. فإذا كان الأصغر هو الوحدة

---

١٣ أعتقد أن هذه الجملة الإيقاعية الموجودة في الموسيقى هي التي شوّشت على الخليل فاعتبرها موجودة في الشعر أيضاً، فقطّع البحر المنسرح خطأً على وزن (مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن) والصحيح هو (مستفعلاتن مستفعلن فَعِلن). أنظر كتابنا "أوزان الأشعار"، دمشق ١٩٩٦.

الصغرى التي لا تتقسم، كان الأكبر معادلاً مثليه أو ثلاثة أمثاله أو أربعة أمثاله. وأما إذا كان الأصغر يعادل ضعفي الوحدة الصغرى التي لا تنقسم فإن الأكبر يصبح معادلاً المثل والنصف من الأصغر. وفي جميع الأحوال يكون الفاصل بالطبع أطول من الزمانين في الإيقاع الواحد.

فإذا كان **أول الزمانين هو الأصغر**، تفرع الإيقاع إلى :

- **حثيث المتفاضل الثلاثي** وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، ليس بين الأولى والثانية مجال لنقرة، بينما يتسع المجال بين الثانية والثالثة لنقرة واحدة . وفي حال أقصر فاصل نجد الإيقاع يتألف من ستة أثمان، ويمكن تدوينه كما يلي:

(٦َ) هَ هَ ~َ هَ ~َ ~َ

واختصاراً: هَ ه ه ~َ

فوزنه: بلى لا(لَ)

أي: **مفاعيـ(لُ)**

أو جملة (**فعولن** ~َ) حيث تليها سكتة قصيرة.

- **خفيف المتفاضل الثلاثي** وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية منها مجال نقرة، وبين الثانية والثالثة مجال نقرتين. وفي حال أقصر فاصل نجد هذا الإيقاع يمكن اعتباره من تسع أثمان، ويمكن أن يدوّن كما يلي:

(٩َ) هَ ~َ هَ ~َ ~َ هَ ~َ ~َ ~َ

واختصاراً: (٩َ) ه ه ~َ ه ~

فالوزن: لا لا (بـ)ـلى (لا)

أي: **مستفـ(ـعـ)ـلا(تن)**

ويجب ألا نخلط بين هذا الوزن وبين وزن **ثقيل المفصّل الأول** الذي سبق ذكره ووزنه: **مسـ(تفـ)عـ(لاتن)**

فالجملة العروضية واحدة ولكن مواقع النقر والسكون مختلفة كما هو واضح.

- **خفيف ثقيل المتفاضل الثلاثي** وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية مجال نقرتين، وبين الثانية والثالثة مجال لثلاث نقرات.

وفي حال أقصر فاصل نجد الإيقاع يتألف من اثني عشر ثُمناً ويمكن تدوينه كما يلي:

(١٢َ) هَ ~ ~ هَ ~ ~ ~ هـ ~ ~ ~ ~ ~

واختصاراً:(١٢َ) ه ~َ ه ~ ه ~~َ

فالوزن هو: لا (بـ)ـلى(لا) لا(لالَ)

أي: **فا(عـ)ـلا(تن) مفـ(ـعولُ)**

ويضيف الفارابي: والجمهور من العرب يُسمّون الحثيث والخفيف "خفيف الثقيل الثاني"، أو يسمّونه "الماخوري"، فالحثيث منه هو الماخوري الخفيف، والخفيف منه هو الماخوري الثقيل.

والمفصّل الثالث

هو ما توالت نقراته أربعاً أربعاً وتسمى **الرباعيات**. ومنها ما هو متساوي الأزمنة، ومنها ما هو متفاضل الأزمنة.

ومتساوي الأزمنة يتفرع كالثلاثي إلى السريع والخفيف وخفيف الثقيل والثقيل. وكلها تشبه الإيقاعات الموصّلة مع الفارق في أزمنة السكون كما هو الحال في المتساوي الثلاثي.

أما **متفاضل الأزمنة** فإما أن تكون أزمنة ما بين نقراته كلها متفاضلة، وهذه لايستعمل منها شيء، وإما أن يكون منها **اثنان متساويين والثالث أصغر أو أكبر** منهما. والمتساويان إما أن يكونا في البداية أو في النهاية أو أن يكون كل منهما في طرف والأصغر بينهما. وكلها يمكن استعمالها.

المزج والتركيب

فهذه الإيقاعات كلها يمكن أن نعتبرها الجملَ الإيقاعية، ذلك أن الفارابي يضيف: " وليس يعسر مع ذلك تمزيج هذه وتركيبها، فإن أكثر ما يستعمله المزاولون لأعمال هذه الصناعة، إنما يستعملون **ممزوجاتها**".

إيقاع المبدأ

ويؤكد الفارابي في نظرته الشمولية أن الإيقاعات "في أنفُسها"، أي بحد ذاتها، "تكاد لا تحصى كثرةً"، إلا أنه يلجأ إلى أسلوب يمكّن من حصر عدد منها يساعد الملحن على الاختيار منها بما يساعده على التلحين. وهو يسير في هذا العرض بأسلوب منهجي، فيعتبر أن الإيقاعات تنطلق من إيقاع واحد هو إيقاع المبدأ. وإيقاع المبْدأ عند الفارابي هو **الموصّل الذي أزمنة ما بين نقراته أطول زمان يكون في الإيقاع.**

فإذا انطلقنا من مقولة الفارابي من أن النقرة لازمن لها، كنا في إيقاع المبدأ أمام نقرة ثقيلة جداً أي يليها زمان سكون يعادل طوله خمسة أسباب بطيئة متوالية، أي عشرة أرباع الزمن القياسي، حتى تجيء النقرة التالية.. وهكذا. (أما إذا نظرنا وَفقاً للمفاهيم الحديثة في التدوين إلى النقرة كنقرة ساكنة يعادل طولها ربع الزمن القياسي، كنا بعدها أمام

زمان سكوت مدته تسعة أرباع). وعلى هذا الأساس نـدوّن إيقـاع المبـدأ كما يلي:

(١٠) ه~ ~~ ~~ ~~ ~~

لا(لالا لالا لالالا لالا)

أو الجمل العروضية التالية:

فعـ(لن مفعولن فعْلن مفعولن)

وما بين قوسين يعادل زمن السكوت.

ويوضّح الفارابي زمن السكوت: "وهذا المقدار هو أطول زمان يستعمل على الأكثر بين بدأتَي نغمتين ممتدّتين متتـاليتين". ويوضّح في مكان آخر: "وجعلنا أطول زمان يقع بين نقرتين من هذه النقرات مساوياً لزمن أطول مُدّات النغم التي تُحصر بالإيقاعات، من قِبَل أنّ امتـدادات النغم التي ليست تنتظم بالإيقاعات امتدادات غير محدودة، فأما امتـدادات النغم ذوات الإيقاع فمحدودة".

وهذا الدور من الإيقاع هو **أبو الموصّلات** كلها، كما أنه أيضاً **أبو المفصّلات** إذا توافقت النقرة الأولى من كل دور منها مع النقرة الأولى من هذا الموصّل. ويعبّر الفارابي عن ذلك بقوله: "فلذلك يمكن أن يُجعل هذا الإيقاع هو جميع المفصّلات بالضميـــر" [١٤].

ولذلك يمكن أن تُركّب من هذا الإيقاع الموصلات والمفصّلات.

تركيب الموصّلات من إيقاع المبدأ

وتركيب الموصّلات كما يقول الفارابي يمكن أن يكون بشكل **منتظم**، كما يمكن أن يكون بشكل **غير منتظم**.

إنشاء الموصّلات المنتظمة

---

[١٤] كتاب الموسيقى الكبير ص ٩٨٨.

وتوليد الموصلات المنتظمة يكون **بتقصير زمن الإيقاع**، أي بتقريب ما بين أزمنة إيقاع المبدأ حسب تعبير الفارابي.

وقد صنّف الفارابي ستة إيقاعات **منتظمة يعقب نقراتها وقفات**، على هذه الطريقة، وذلك بتقصير المدة إلى:

١) ثمانية أسباب منها سبعةٌ ساكتة

٢) ستة أسباب منها خمسة ساكتة

٣) أربعة أسباب منها ثلاثة ساكتة

٤) ثلاثة أسباب منها اثنان ساكتان

٥) سببين منهما واحد ساكت

٦) سبب واحد على اعتبار أنه بحد ذاته يتضمن سكتة زمانها هو بمثابة الحرف الساكن من السبب.

كما صنّف **إيقاعين منتظمين لا يعقب نقراتهما وقفات**، أحدهما يعقب نقراته أسرع نقلة يمكن بين نقرتين، والآخر يعقب نقراته نقلة أبطأ من تلك ولكنها أسرع من وقفة بعد نقرة، فهو زمان سريع متوسط.

إنشاء الموصّلات غير المنتظمة

أما **غير المنتظم** فهو "إضعاف [١٥] كل واحدة من النقرات على ما يريده الإنسان، إما اثنتين اثنتين، وإما ثلاثاً ثلاثاً، وإما أربعاً أربعاً، ثم التبعيد بينها والتقريب على حسب ما يختاره الإنسان". وبهذا يترك الفارابي لضارب الإيقاع حرية التصرف شريطة التقيد بالمدى الكلي للإيقاع.

ولكن الفارابي يضيف: "غير أن الموصّلات إذا لم تغيّر واستُعملت على ما عليه بنيتها في الأصل لم تكن لذيذة وكانت ناقصة، فلذلك إذا

---

[١٥] بمعنى التضعيف أي المضاعفة.

قُصد استعمالها غُيِّرت تغييراً تزول به عن بنية الموصّـل، فيحـدث فيهـا تفصيل فيصير مسموعها أبهى وألذّ".

إنشاء الإيقاعات المفصّلة

وينتقل بنا الفارابي إلى إنشاء الإيقاعات المفصّلة، وهذا يتم بـتركيب الموصّلات.

والمفصّلات تُركّب إما **بسيطة** وإما **مركّبة**.

إنشاء المفصّل البسيط

ولتركيب مفصّل بسيط نأخذ واحداً من الموصّلات، وآخر أطول منه، فتكون لدينا نقرتان، بين الأولى والثانيـة أقصـر الزمـانين، وبيـن الثانيـة والعـودة إلـى الأولـى أطـول الزمــانين، أو نـأخذ اثنيـن متمـاثلين مـن الموصلات ونضيف إليهما ثالثاً سكتَتُه أطول، فيكون لدينا ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية نفس الزمـن الـذي بيـن الثانيـة والثالثـة وهـو أقصـر الأزمنـة، أمـا بيـن الثالثـة والعـودة إلـى الأولـى فزمـن سكوت أطـول، وهكذا..

إنشاء المفصّل المركّب

ولتركيب مفصّل مركّب نأخذ زماناً من أحد الموصّلات، وزمانـاً مـن موصّل آخر، وزماناً من موصّل ثالث أطول منهما فنجعلـه فـاصلاً (أي سكوتاً)، ونرتبها فيحدث إيقاع مركّب. وقد ضرب الفـارابي أمثلـة منهـا ما يمكن أن يوازي (مع غض النظـر عـن السـكتات) جملـة (مفاعـيلُ)، فإذا غيّرنا الترتيب تولّد لدينا ما يمكن أن يوازي جملة (فاعلاتُ)، وهما متسـاويتان فـي الزمـن الكلـي، ويمكـن أن يُحسـب ذلـك بِعَـدّ النقـرات المتحركة والنقرات الساكنة أي عدّ المتحركات والأسباب، ففي كـل مـن الجملتين نقرتان متحركتان ونقرتان ساكنتان، مع اختلاف المواقع.

ويسهب الفارابي في ضرب أمثلة على احتمالات وإمكانات توليد أشكال مختلفة على هذا الأسلوب، لا تخرج في جوهرها عن القول بأن كل احتمالات التركيب على أساس تباين السرعات والأزمنة بين أجزاء الإيقاع موجودة وممكنة.

وفي هذا المجال يوضح لنا الفارابي مقولته التي سبق أن بدأ بها ومفادها أن إيقاع المبدأ، وهو موصّل، هو أبو الموصّلات والمفصّلات، بمعنى أنه يعتبر الموصّل هو الأصل، وأن المفصّل يتولد من عملياتِ تفصيل تدخل على الموصّل. وعلى هذا الأساس نستنتج أن المفصّلات في نظره لا تعتبر أصلية في حد ذاتها.

فالفارابي في هذه النقطة بالذات يخرج بالموسيقى عن العروض كما يخرج عن طبيعة كلام العرب الذي يُبنى على تباين الزمن بين السبب والوتد والفاصلة. فمفهوم الفارابي إذن هو أن الأصل هو السبب فقط، أما الوتد والفاصلة (كمقطعين عروضيين) فهما يتولّدان من خلال تصرّف ما. وهكذا نجد أنفسنا أمام ما يشبه التنظير الغربي، فهل كان الفارابي صاحب النظرية التي تبناها الغرب فيما بعد؟

على أية حال فإننا نؤكد أن جميع الأشكال الممكنة التي لم يُبقِ الفارابي أي مجال مسدوداً أمامها، يمكن رصدها بالأسلوب العروضي.

ومن هذه الإمكانات التي أشار إليها الفارابي:

الإضعاف

بمعنى المضاعفة، أي نقر نقرتين في زمان نقرة. وقد استعمل غيره في هذا المعنى عبارة **التضعيف**.

الإضمار

وهو أن تنقر النقرة في الضمير، وذلك في مكان سكوت طويل. أما في المسموع فغالباً ما يأتي ذلك بتصفيقات في مواقع يكون فيها الإيقاع في زمان سكوت. فمعنى الإضمار إذن هو أن يعدّ ضارب الإيقاع أزمنة السكوت وكأنها نقرات، لكي تجيء النقرة بعد زمان السكوت في موقعها تماماً.

الطيّ

هو السكوت في موقع نقرة.

التشبيعات والتزيينات

والتشبيع هو وضع نقرة لينة مكان زمان سكوت ولاسيما إذا طال هذا الزمن، فهو أقوى من الإضمار إذ يتم بالمحسوس. ويستطرد الفارابي قائلاً: "وكل نوع من أنواع الإيقاعات فإن فيه ما هو مبنى ذلك الإيقاع وأصله، وله أيضاً تزيينات وتشبيعات، وهذه إما بزيادة نقرات من خارجٍ وإما بغير زيادة".

الثقيلة والخفيفة

ويقول الفارابي في موقع آخر [١٦] : " فإذا ما بُعّد ما بينها، إما بطول وقفات بينها أو إبطاء في الانتقالات أو بهما جميعاً، سُمّيت تلك إيقاعات **ثقيلة**، وإذا قُرِّب ما بينها بقلّة لبْثٍ أو بسرعة حركة أو بهما جميعاً، سُمّيت تلك إيقاعات **خفيفة**".

الإدراج والحث

ويقول الفارابي: "والإيقاعات الثقيلة متى زيدت في أوساطها نقرات، انقسمت أزمنتها وقصُرت، فتصير ثقالها كالخفيفة منها، وتصير نقراتها الساكنة كالمتحركة، غير أن جملة زمان اللحن يبقى مقدارها على

---

١٦ كتاب الموسيقى الكبير ص١٠١١

حالته". ويضيف: "النقلة السريعة التي تحدث لها السرعة بسبب النقرات الزائدة التي شُغلت بها الأزمنة الفارغة في الإيقاعات الثقيلة يسمّيها العرب **الإدراج**". فالإدراج عند الفارابي ينجم عن التشبيع ولا أثر له على الزمن الكلي للإيقاع.

ويضيف "وأما سرعة النقلة على النغم في الإيقاعات التي حقُّها أن تكون ثقيلة، من غير نقرات زائدة أصلاً، فإن العرب تسميها **الحثّ**. فالإدراج يبقى به زمان جملة اللحن على حاله ولا يقصُر به، وأما الحث فإنه يغير زمان جملة اللحن ويصيّره أصغر".

بين الموصّل والمفصّل

وهكذا فتح الفارابي الباب على مصراعيه لكل أنواع التعديلات التي يمكن أن تدخل على الإيقاعات بما في ذلك التبديل في ترتيب الأجزاء وتركيب الإيقاعات. فالثقال من الموصّلات تصبح "أبهى مسموعاً إذا كانت الثقال منها هي التي قواها قوى المفصّلات، ولما يمكن في ثقالها من إضمار نقرات تصير بها عند النفس كأنها مفصّلات بالحقيقة، ولهذا السبب صارت الموصّلات إذا استعملت زيدت فيها نقرات تتغير بها أشكالها فتصير مفصّلات".

التصفيقات

ولم ينس الفارابي حتى التصفيقات والرقص حيثما تستعمل الموصّلات "إذ كان يمكن للنفس فيها أن تضيف إلى المحسوس منها نقرات بالضمير".

تمخير الإيقاعات

ومن أهم ما أوضحه الفارابي ولم يتطرق إليه أحد بعده، وما أظن أحداً من القدماء أو المعاصرين من فهمه، هو تمخير الإيقاعات. وقد

بيّن أن جميعها قد تُمخّر سوى الماخوري (لأنه ممخر أصلاً)، وذلك بتخفيفها أو تخفيف أجزائها تخفيفاً يماثل خفة الجزء الأول من الماخوري [١٧]. وهذا معناه إدخال وتد أو أكثر في مكان أسباب. وهذا المفهوم يشبه **السنكوب** في المصطلحات المعاصرة، ويستعمل المعاصرون أحياناً، تعريباً للمصطلح الغربي، عبارة "السنكبة"، ناسين مصطلحهم القديم وهو التمخير. وسنعود إلى موضوع التمخير عند البحث في الإيقاعات القديمة.

إن جميع تلك الاحتمالات التي أتاحها الفارابي تعني بالنسبة لنا وللقارئ المعاصر استنتاجاً هامّاً: وهو أن الإيقاعات أيام الفارابي لم تكن بسيطة أو بدائية كما قد نتصوّر. ولعل الأشكال المعاصرة للإيقاعات كانت في تلك الأيام موجودة بالفعل، ولعلّ هذه الأشكال لم تكن إلا تثبيتاً لأشكال كانت موجودة ولكن لم تُعطَ أسماء كالتي نعرفها اليوم. إننا نغمط العرب حقّهم كثيراً إذا ظننا أن إيقاعاتهم في تلك الأيام اقتصرت على الإيقاعات الثمانية المشهورة.

---

١٧ التخفيف يعني التقريب بين النقرات بإنقاص زمان السكوت.

المبحث الثالث

نظرية إخوان الصفا

نشط إخوان الصفا بعد وفاة الفارابي بأكثر من عقدين، واستمَروا بعد ذلك حوالي نصف قرن.

وتختلف نظرية إخوان الصفا اختلافاً جذرياً عن نظرية الفارابي، فهم من المدرسة العروضية التي تعتبر أن أصل الإيقاعين الشعري والموسيقي واحد.

ينطلق إخوان الصفا من "الأصول" الثلاثة وهي السبب والوتد والفاصلة، وهي الأصول التي تحكم كلاً من العروض والإيقاع. فيوضحون كيف تتركب الإيقاعات منها حسب ترتيبات محددة. وفي هذا المجال يستعمل إخوان الصفا تعبيرات موسيقية هي **(تن)** للسبب (لا)، و **(تنن)** للوتد (بلى)، و**(تننن)** للفاصلة (لِمَلا). وسوف نعدّل رموز إخوان الصفا حيثما وردت، ونستعمل رموزنا وهي التي استخدمناها سابقاً، ابتداء من البحث في أوزان الأشعار واستمراراً في البحث في الإيقاع، وهي (لا) للسبب، و(بلى) للوتد و(لِمَلا) للفاصلة، وذلك لمبررات، منها أن رموز إخوان الصفا مشوّشة للنظر لاسيما إذا تناوبت في الورود مكتوبة، كما أننا نبحث أصلاً في توافق نوعي الإيقاع ولابد من توحيد الرموز لتسهيل الاستيعاب على القارئ. وزيادةً في التسهيل على القارئ الذي يعرف الرموز التقليدية لجمل الإيقاع الشعري وهي "التفعيلات" سنستخدم هذه الرموز أيضاً، خاصةً وأن إخوان الصفا أنفسهم استعملوا التفعيلات لتوضيح الإيقاعات المعروفة في ذلك الحين. كذلك فإننا سنعمل على بعض التقديم والتأخير في السرد ابتغاء ترتيب الأفكار بصورة أكثر منطقية.

والتركيبات الإيقاعية حسب إخوان الصفا ثلاثة أنواع:

أ) **الأصول المفردة** : وهي "الأصول" ذاتها من سبب ووتد وفاصلة عندما يُستعمل واحد منها ويُكرّر على مدى اللحن.

وهنا يجدر التنويه بأن إخوان الصفا يوازون السبب (لا) بنقرة واحدة، والوتد (بلى) بنقرتين، والواضح أن أولى النقرتين قصيرة والثانية طويلة تعادل السبب، والفاصلة (لِمَلا) بثلاث نقرات اثنتان منها قصيرتان والثالثة طويلة.

ب) **التركيبات الثنائية** : وهي التركيبات، أو بالأحرى الجُمل، التي تنتقي اثنين فقط من الثلاثة، وتكررهما على مدى اللحن، وهي تسع جُمل(وكما سبقت الإشارة نضع رموزنا مكان رموزهم ونضيف من عندنا التفعيلات لتوضيح الجمل):

١) نقرة ونقرتان	لابلى	فاعلن
٢) نقرتان ونقرة	بلىلا	فعولن
٣) نقرة وثلاث نقرات	لا لِمَلا	مفتعلن
٤) ثلاث نقرات ونقرة	لِمَلا لا	فَعِلاتن
٥) نقرتان ونقرتان	بلى بلى	مفاعلن
٦) نقرتان وثلاث نقرات	بلى لِمَلا	مفاعَلَتن
٧) ثلاث نقرات ونقرتان	لِمَلا بلى	متَفاعلن
٨) ثلاث نقرات وثلاث نقرات	لِمَلا لِمَلا	متفاعلتن
٩) نقرة وسكون قدر نقرة	لا(لْ)	فِعْـ(لن)

ونلاحظ في هذا المجال ما يلي:

١) تتوافق تركيبات كثيرة مع جُمل الأوزان الشعرية.

ـ فالجملة الأولى (فاعلن) توافق جملة البحر المتدارك في الشعر،

- والجملة الثانية (فعولن) توافق جملة البحر المتقارب،

- والجملة الثالثة (فاعلتن) أو (مفتعلن) توافق جملة بحر الرجز مطوية أي دخل عليها زحاف السبب الثاني،

- والجملة الرابعة (فَعِلاتن) توافق جملة بحر الرمل مخبونة أي دخل عليها زحاف السبب الأول فتحولت من (فاعلاتن) إلى (فَعِلاتن)،

- والجملة الخامسة (مفاعلن) هي الجملة الرابعة من البحر الطويل وهي ليست مميزة لبحر في الشعر التقليدي إلا أن لها مكاناً فيه، وهي أيضاً جملة الرجز مخبونة أي (مَتَفْعلن) المساوية لـ (مفاعلن)،

- والجملة السادسة (مفاعلتن) هي الجملة المميزة للبحر الوافر،

- والجملة السابعة (متفاعلن) هي جملة البحر الكامل،

- والجملة الثامنة (متفاعلتن) توافق جملتين متواليتين (فَعِلن فَعِلن) من بحر الخبب،

- والجملة التاسعة لا توافق في الشعر جملة معينة غير أنها توافق السبب المذيّل (عندما يأتي في جملة القافية)

فالتوافق هو الغالب، أما عندما تبتعد الجملة الإيقاعية عن أصل الجملة العروضية فنرى أن هذا ليس سوى دليل على نقص في العروض التقليدي الذي لم يستعمل تلك الجُمل كجمل أصلية. ولهذا السبب أكّدنا في بحثنا لعلم العروض أنه ليس ثمة ما يمنع من إضافة جُمل أخرى إليه، ولاسيما جمل الإيقاع الموسيقي.

ج) **التركيبات الثلاثية:** وهي عشرة تركيبات:

(١) نقرة ونقرتان وثلاث نقرات	لا بلى لِمَلا	فاعلن فَعِلن
(٢) نقرتان ونقرة وثلاث نقرات	بلى لا لِمَلا	فعولن فَعِلن
(٣) نقرة وثلاث نقرات ونقرتان	لا لِمَلا بلى	مفتعِلن فعَلْ

(٤) ثلاث نقرا ت ونقرة ونقرتان لِمَلا لا بلى فَعِلن فاعلن

(٥) نقرتان وثلاث نقرات ونقرة بلى لِمَلا لا فعولُ فعولن

(٦) ثلاث نقرات ونقرتان ونقرة لِمَلا بلى لا متفاعلاتن

(٧) نقرة وثلاث نقرات ونقرة لا لِمَلا لا مفتعِلاتن

(٨) نقرتان وثلاث نقرات ونقرتان بلى لِمَلا بلى مفاعلتن فعَلْ

(٩) ثلاث نقرات ونقرة وثلاث نقرات

لِملا لا لِمَلا فَعِلاتن فَعِلن

(١٠) ثلاث نقرات ونقرتان وثلاث نقرات

لِمَلا بلى لِمَلا متفاعلن فعِلن

ويلاحظ على هذه التركيبات ما يلي:

١) أن كل تركيب منها يشكل في الموسيقى جملة واحدة. ومن هنا يتضح قصور أدوات العروض التقليدي حيث لا توجد جملة منفردة من اشتقاقات فعل (فَعَلَ) تكفي لتغطية الجملة ولا بد من استعمال كلمتين أحياناً، مع أن الأمر لا يخرج عن تبادل المواقع لعناصر عروضية ثلاثة لا أكثر. وبهذا أيضاً تتضح مزايا رموزنا للسبب والوتد والفاصلة، التي تتيح نظم أشعار على هذه التركيبات دون الاضطرار إلى التفعيلات.

٢) أن التركيبات كما وردت لا تغطّي جميع الاحتمالات الممكنة. فطالما جاءت حالات تكرار لأحد العناصر (التركيب السابع والثامن والتاسع والعاشر) فإن من الممكن إضافة عدد لا بأس به من التركيبات الأخرى التي تتضمن تكراراً ما. ونذكر بعضها هنا للاستئناس:

- نقرة ونقرة ونقرة (لالالا) وهي جملة الموصّل الثلاثي التي أضافها الوشّاحون الأندلسيون. ولم يتعرض إخوان الصفا لمثل هذه الجملة.

- نقرة ونقرة ونقرتان (لالابلى) أي (مستفعلن) وهي الجملة الأصلية لبحر الرجز.

- نقرة ونقرتان ونقرتان (لابلىبلى) أي (فاعلاتنا) وهي جملة استعملها شعراء غير تقليديين.

- نقرتان ونقرتان ونقرة (بلى بلىلا) أي (مفاعلاتن) وهي الجملة الثانية في البحر المضارع.

- نقرة ونقرتان ونقرة (لابلىلا) أي (فاعلاتن) وهي الجملة الأصلية لبحر الرمل.

وقد يكون من المفيد الإشارة هنا إلى أن الشعر استعمل جملةً تتضمن أربعة مقاطع هي جملة (لالابلىلا) أي (مستفعلاتن) وهي جملة البحر المنسرح.

ولم يتطرق إخوان الصفا إلى التركيبات الممكنة من أربعة "أصول".

وكملاحظة عامة نضيف إن إخوان الصفا كانوا غير واضحين تماماً في موضوع السكتة ومدتها، وإن كانوا أشاروا إليها حيث قالوا:" إن كل نقرتين من نقرات الأوتار وإيقاعات القضبان لا بد من أن يكون بينهما زمان سكون، طويلاً كان أم قصيراً، وانه إذا تواترت نقرات تلك الأوتار وإيقاعات تلك القضبان تواترت أيضاً سكونات بينهما، ثم لا تخلو أزمان تلك السكونات من أن تكون مساوية لأزمان تلك الحركات أو تكون أطول منها". ولكن أين موقعها بالضبط في كل إيقاع؟ قد نكون تمكنّا من الإجابة على هذا التساؤل في دراستنا للإيقاعات القديمة كما وصفوها، وموضوعها بحث آخر في هذا الكتاب.

كذلك فإن إخوان الصفا لم يتعرضوا إلى موضوع **نبرة الإيقاع**، فلم يبحثوا في النقرة القوية والنقرة اللينة وموقعهما. ومع هذا، ومع غموض

موضوع السكتات ومواقعها ومُددها يبقى إخوان الصفا من الروّاد في هذا المجال لا يُنكر فضلهم، ولئن كان كلامهم لا يشكل آخر ما يمكن أن يقال فإن البناء عليه أمر ممكن بل ضروري، ولاسيما في مجال وزن الإيقاع.

البحث الرابع

تنظير ابن سينا

عرّف ابن سينا الإيقاع، كواحد من فرعَي صناعة الموسيقى، فقال إن موضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المنتقل بعضها إلى بعض ويُنظر في حال وزنها وخروجها على الوزن.

في بداية أعماله، وأهم ما وصلنا منها رسالة في الموسيقى، لم يربط ابن سينا الإيقاع ربطاً مباشراً بعروض الشعر، وإن كان قد استعمل ألفاظ (تَنْ، تَنَنْ، تَنَنَنْ) كما فعل إخوان الصفا، وهذه الألفاظ تعادل في عروض الشعر على التوالي السبب والوتد والفاصلة (لا، بلى، لِمَلا)، كما استعمل عبارة (تَنَ) وهي تعادل السبب الثقيل (لِمَ).

ولكنه في كتاباته التي تلت وشكّلت جزءاً من موسوعته "الشفاء"، وتضمنها كتاب "جوامع علم الموسيقى"، الذي تفرع من قسم الرياضيات، استعمل تفعيلات موافقة للإيقاعات كما وصفها، ومن هنا جاءت نظرة بعض الكتّاب المعاصرين إلى أنه ربط الإيقاع بالعروض. وفي اعتقادي أن استعمال التفعيلات لا يعني بالضرورة الربط المحكم بين علمَي الإيقاع والعروض، وإنما جاء أولاً بالتفعيلات لأسباب عملية رغبةً في التوضيح بالألفاظ، فظهرت أمامه العلاقة بين الموضوعين، مما جعله ينظر في بعض أوزان الشعر ويحاول الكشف عن بُناها الإيقاعية. وحتى في هذا المجال بحث في عروض الشعر مستقلاً.

وفي رأيي أن ابن سينا غطّى علم الإيقاع من الناحية النظرية تغطية لا بأس بها، بل ربما بالغ في النظرية من الناحية الرياضية فدخل في أمور لها منطقيتها من الناحية النظرية ولكن لا فائدة منها من الناحية التطبيقية، ومنها أنه لم يوافق على اعتبار زمان (تَنَ) مساوياً لزمان

(تَنْ)، فأخذ بالاعتبار زمن حركة اليد للنقرة الثانية في (تَـنَ) مقارناً بسكون اليد في تسكين النون. وهذه الفكرة غير مجدية، كما أنه عندما جاء إلى الناحية التطبيقية ساوى بينهما. ومع ذلك فإن ابن سينا لم يغطّ الناحية التطبيقية تغطية كافية، فتوسع في حالات نظرية لها مظنّة التطبيق فأوصله ذلك إلى متاهات كان في غنىً عنها، ثم تطرق إلى الإيقاعات العربية المشهورة، استطراداً وبإيجاز شديد، ولم يوضّح جميع حالاتها، كما أنه أهمل بعضها، لأن سياق بحثه لم يستهدف توضيح بُنى تلك الإيقاعات بالكامل. وكذلك فعل عندما بحث في الشعر وأوزانه، حيث جاء ببعض أوزان الشعر كمثال ولم يغطّ مواضيع علم العروض.

وبعبارة أخرى فإن مطالعة مقولات ابن سينا توحي بأنه بذل جهوداً عظيمة في تعريب الفكر اليوناني[1] الذي شكّل مراجعه الرئيسية، ولكن اعتماده الكامل على الذات في هذا التعريب جعله يقصّر في إعطاء من سبقوه حقهم والاستفادة مما أنتجوه، في حين أنه قدّم مساهمات لم يوضّحها الآخرون التوضيح الكافي. والفارابي مثلاً، الذي لا نشك في أنه اعتمد أيضاً على المراجع اليونانية، كان إلى التعريب أسبق وأنجح، كما لم يقصّر في توضيح جميع الإيقاعات العربية القديمة.

ومع ذلك فقد أورد ابن سينا أفكاراً عظيمة الفائدة، سنحاول استعراضها باختصار.

---

[1] أعتقد أن المرجع الرئيسي من المؤلفات اليونانية لكلٍّ من الفارابي وابن سينا كان كتاب "النغم والإيقاع" لأرسطوكسِنُس، الذي اتُّهم الخليل بن أحمد الفراهيدي ظلماً بالأخذ عنه، لأن الخليل مات بزمان طويل قبل بدء الترجمة عن اليونانية في خلافة المأمون. كما أن متّهمي الخليل خلطوا في الاسم اليوناني فقالوا أرسطو وهو غير أرسطوكسِنُس، وهذا دليل آخر على جهلهم. وقد تُرجم كتاب أرسطوكسِنُس إلى الألمانية العالِم المشهور وستفال **Westphal** بعنوان **Melik und Rhythmik**.

تكلم ابن سينا عن الزمان الذي يفصل بين نقرتين:

فالزمان **الأول** عنده هو الذي لا يمكن فيه نقرة، وهو الزمن بين التاء والنون في قولك (تَـنَ) وليس هذا سوى الزمان بين شطري السبب الثقيل (لِمَ).

والزمان **الثاني** هو الذي يمكن فيه نقرة واحدة، وهو النون في (تَنْ)وهذا ليس سوى السكون في السبب الخفيف، وهو الألف في (لا).

والزمان **الثالث** هو الذي يمكن فيه نقرتان، واستعمل لذلك عبارة (تانْ) فالألف والنون سكونان يليان النقرة (تَ)، وهذا ليس سوى الحرفين الأخيرين في الوتد (بلى) حيث تنقر الباء ويكون السكوت في الباقي الذي يتسع لنقرتين.

أما الزمان **الرابع** فهو الذي يتسع لثلاث نقرات واستعمل لذلك عبارة (تارنْ)، فالألف والراء والنون ثلاث سكونات تلي النقرة (تَ)، وهذا ليس سوى الأحرف الثلاثة الأخيرة في الفاصلة (لِمَلا) حيث تنقر اللام ويكون السكوت في الباقي الذي يتسع لثلاث نقرات [٢].

وتحفّظ ابن سينا بالنسبة للزمن الأول، حيث قال إنه يمكن فيه السرعة والبطء، وهذا ينسجم مع مقولة الفارابي بأن "الزمن الذي لا يمكن فيه نقرة" هو الزمن الذي لا ينقسم، فهو مسألة اعتبارية. وعاد ابن سينا إلى هذه النقطة في كتاب "جوامع علم الموسيقى" فقال: "ويجب أن يفرض الزمان العيار زماناً لا يمكننا في الباب الذي نفرضه عياراً أن نجد زماناً مشعوراً به أصغر منه".

---

٢ قال صفي الدين الأرموي في ما بعد بمثل هذا في مقادير الأزمنة بين النقرات ولكنه سماها الأزمنة أ، ب، جـ، د.

كما جاء ابن سينا بتحفظ آخر لم يسبقه إليه أحد وهو أن الزمان الذي لا يمكن فيه نقرة يمكن فيه **الترعيدات**، وهي النقرات السريعة جداً على الوتر ويقصد بها العازف نوعاً من الاستمرار تقليداً للرباب أو الكمان.

وأضاف ابن سينا كلاماً مفيداً للغاية في فهم الإيقاعات القديمة: "وكل إيقاع مؤلف من الأزمنة الأولى يسمى خفافاً ومن الثانية ثقال الخفاف ومن الثالثة خفاف الثقال ومن الرابعة الثقال". وهكذا فزمان (تَ) هو الخفيف، وزمان (تنْ) هو ثقيل الخفيف، وزمان (تانْ) هو خفيف الثقيل، وزمان (تارْنْ) هو الثقيل المطلق. وهذا أسلوب مبتدع في توضيح زمان السكون بحروف ساكنة تلي المتحرك.

كذلك ميز ابن سينا بين الأدوار المنفصلة والمتصلة فأعاد إلى الأذهان مقولات الفارابي عن الموصّل والمفصّل. وأضاف: "والذي بلا تفصيل يسمى **الموصّل وهو الهزج**.

وبعد أن صنّف ابن سينا أنواع الهزج (الخفيف، وثقيل الخفيف، وخفيف الثقيل، والثقيل) بما يشبه تصنيف الفارابي، أضاف "وعندي أن الهزج باب واحد، فإنك إذا علمت معنى **التضعيف والطي** علمت أن كلاً منها يرجع إلى الآخر بالطي والتضعيف".

وفي مكان آخر عرّف ابن سينا **الطي** [٣] بقوله: "نقصان نقرات مع حفظ زمانها". كما عرّف **التضعيف** [٤] بقوله :"تقل الأزمنة الكبار بالنقرات التي فيها بالقوة، في ما كان من ذلك من نفس دوره".

وفي كتاب "جوامع علم الموسيقى" قال ابن سينا: "الخفاف تضعيفات الثقال والثقال مطويات الخفاف".

---

[٣] وهو سكتة في موقع نقرة.

[٤] وهو من حيث النتيجة إحلال سبب ثقيل محل سبب خفيف.

ثم جاء ابن سينا بتعليق طريف حول التضعيف إذا أُكثر منه على التوالي فقال: "فلذلك يستنكر الخيال وزن لفظ يتوالى فيه خمس حركات أو ست، ولا يستنكر مثل ذلك في النقر، فلا يستطاب في الشعر ويُستطاب في الإيقاع الساذج". ويؤكد ابن سينا فكرته في موقع آخر فيقول: "فيعرض من هذا أن يكون كثير مما هو موزون نقراً، ليس هو موزوناً لفظاً لكثرة الحركات، وكثير مما هو موزون لفظاً ليس هو موزوناً نقراً لكثرة السكونات، فيكون الشيء الموزون في نفسه، يعرض له أن يُتخيل مخيّلاً لاستثقاله، فيعرض له أن يُعد في غير الموزون.

من هذه المقولة نستنتج أن ابن سينا، رغم أنه استعمل التفعيلات لتوضيح الإيقاعات، لم يكن من أنصار ربط الإيقاع بعلم العروض. وهذا في رأيي من تأثير الفكر اليوناني الذي أخذ عنه، والتفعيلات هي ابتكار عربي مائة في المائة، فامتزجت القضيّتان في ذهنه، وولّدت تزاوجات لم تخلُ من منطلقات التباعد. ونحن على أية حال لانقرّه على رأيه، ونرى أن المسألة مسألة اعتياد، وبرهان رأينا هو في الفصل الأخير من هذا الكتاب حيث جئنا بأشعار تتضمن توالي المتحركات، ولغتنا تسمح بذلك، غير أن الشعراء لم يفعلوا مثل ذلك لأنه غير مألوف، فغلب عندهم التقليد على التجديد.

ومن الملاحظات اللطيفة لابن سينا قوله في المقارنة بين اللفظ والنقر: "فإنك إذا قلت: تنْ تنْ تَنَنْ أحوجت في اللفظ إلى تقطيع سبعةٍ من الحروف، فإن حاذيتها بالإيقاع الساذج فعلت أربع نقرات فقط". وهذا في الواقع طبيعي لأن الحرف الساكن يوازي زمان سكون.

وأضاف ابن سينا بعض المصطلحات ومنها ما هو جديد:

الزيادة على مقادير الأزمنة بإبطاء الحركة ويسمى **ترتيلاً**.

والنقصان فيها على الاتصال ويسمى **حبساً** [٥].

وأما الذي يختص بالفواصل [٦]، فيسمى حذفها **أصلاً** وتطويلها **تقصيراً** [٧]. وفيما بعد قال ابن سينا: "وقد يُسقطون الفاصل في بعض المواضع".

وحدد ابن سينا **نقرة المجاز** فقال إنها نقرة تزاد في آخر زمان الفاصل، وبذلك يتفق مع الفارابي.

وما كان قبل الدور يسمى **تصديراً**، ويسمى أيضاً **الاعتماد**. وحدده ابن سينا بعد ذلك بشكل أوضح عندما شرحه بأنه نقرة تُزاد قبل الدور، فهي ليست منه أصلاً [٨].

وما يغلب به أزمنة الفواصل يسمى **إخماداً**.

وحدد ابن سينا بعد ذلك مفهوم الطي في بداية الإيقاع فسماه **جزماً**.

وأضاف "والتضعيف في الثقال أحسن، والطي في الخفاف أحسن. والإقامة على نمط واحد من الجنسين مستحسن وتبديلها إلى المختلفات المتضادّات أحسن".

---

[٥] اعتبرها محقق رسالة ابن سينا في الموسيقى "جنساً"، وهذا غير صحيح لأن هذا ليس معنى الجنس في الإيقاع ولا في الموسيقى عموماً، وقد اخطأ هذا المحقق في فهم الكثير من المصطلحات الموسيقية في هذه الرسالة الأمر الذي يدل على أنه غير مختص أصلاً. وتحتاج هذه الرسالة في رأيي إلى تحقيق جديد. وهذه الرسالة المستقلة هي غير ما كتبه ابن سينا في "جوامع علم الموسيقى" ضمن موسوعته "الشفاء".

[٦] أي زمان السكوت في نهاية دور الإيقاع.

[٧] كان لهذه المقولة فائدة كبيرة لنا في فهم عدد من أشكال الإيقاعات العربية القديمة، وذلك في مجال زمان السكوت في نهاية دور الإيقاع، ومعنى إهماله.

[٨] لاحظنا مثل ذلك في بعض الإيقاعات الكويتية المعاصرة، ولكنها نقرة أو نقرات تبدو كما لو كانت مستعارة من آخر الإيقاع، بمعنى البدء بالإيقاع من أواخره ثم متابعة أدواره.

ومن الأمور التي اعتبرها ابن سينا جائزة في الإيقاع إنقاص زمان أو زيادة زمان، ومن ذلك أن تُرد مستفعلن إلى مفاعلن "فربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسةً وخفّة". والأرجح أن هذا هو ما عناه في مصطلح "الحبس". وهذا يقترب من مفهوم تمخير الإيقاعات كما أوضحه الفارابي.

وفي رسالته الأولى بحث ابن سينا في الإيقاعات باختصار، فتطرق إلى **المفصّل** فقال "والمفصّل يتميز عن الهزج بالفاصل" [٩]. فمنه ما يتوالى نقرتين ثم يجيء الفاصل، ومنه ما يتوالى ثلاثاً، ومنه فوق ذلك.

فأول المفصّلات **الثنائية** هو الذي من نقرتين نقرتين من أصغر الأزمنة ثم فاصل. والثاني الذي يتوالى نقرتين نقرتين وبينهما الزمان الثاني وبعدهما فاصل. والثالث من نقرتين نقرتين وبينهما الزمان الثالث وبعدهما فاصل. والرابع من نقرتين نقرتين وبينهما الزمان الرابع ثم فاصل.

وأما **الثلاثي** فإما أن تكون أزمنته بين الأرجل [١٠] متساوية أو تكون متخالفة. فإن كانت متساوية فإما أن تكون من الأزمنة الصغرى ثم

[٩] في الأصل استعمل ابن سينا عبارة "الفاصلة" احياناً و"الفاصل" أحياناً أخرى، وقد ارتأينا التمسك بتعبير "الفاصل" في كتابنا هذا لكيلا يلتبس مع مفهوم الفاصلة في عروض الشعر.

[١٠] تفوح من رسالة ابن سينا رائحة الأخذ عن اليونانية، بينما لايظهر ذلك عند الفارابي. فعبارة "الأرجل" لم يستعملها العرب في هذا الموضع لا قبل ابن سينا ولا بعده. وهذا التعبير يقصد به الجملة العروضية أو المقطع العروضي كما استعملها اليونان، وقد ترجمها الغرب إلى عبارة "قَدَم" وهي بالإنكليزية foot وبالألمانية Fuss. وقد استعملها اليونان للشعر والموسيقى. وقد استعمل العرب عبارة "الجنس" وعبارة "الأصل" لوصف المقطع الإيقاعي. ويُفهم من سياق الجملة عند ابن سينا أنه يقصد النقرات وحدها وليس مع ما يليها ويرتبط بها من زمان سكون. وفي كتاب "جوامع علم الموسيقى" قال ابن سينا:"ونقرات الدور تسمّى أرجلاً".

فاصل، وإما من الأزمنة الثواني ثم فاصل، وإما من الأزمنة الثوالث ثم فاصل، وإما من الأزمنة الروابع ثم فاصل.

وأما مختلف الزمانين فإما أن يكون أصغر الزمانين الزمان الأول وأما أن يكون أصغر الزمانين هو الزمان الثاني.

وأما **الرباعي** فهو إما من أصغر الأزمنة ثم فاصل وإما من الأزمنة الأخرى فلا يستعمل لطول دوره.

وأما **الخماسيات** فلا تستعمل إلا خفافها ثم فاصل.

ويأتي ابن سينا بملاحظة في منتهى الأهمية بالنسبة للفاصل الذي يأتي في آخر الدور، حيث يكون لآخر نقرة فيه زمن سكون هو من حقها أصلاً، فهنا يبدأ الفاصل بعد تلك السكتة التي هي **من حق النقرة**. ويعبر عن ذلك بقوله: "أما ثاني الأزمنة التي يتميز بها الدور الواحد فلا يتميز زمانه عند النقرة الأخيرة، بل في نغمة كل نقرة زمان من حق تلك النقرة. ولابد من أن تكون النقرة الأخيرة يتبعها زمان كأحد أزمنة ما بين النقرات في الدور الذي يسمى أرجلاً [11]، ثم بعد ذلك يجيء الفاصل الذي لو لم يجئ لكان الإيقاع موصّلاً". وفي هذه النقطة الأخيرة يتجلى ما علق بذهنه من قواعد العروض الشعري وكلام العربية عموماً حيث لايتوقف العرب إلا على سكون، وفاته أن الإيقاع الموسيقي قد ينتهي بمتحرك.

أما في كتاب "جوامع علم الموسيقى" فقد بحث ابن سينا بتفصيل اقتضى استعمال التفعيلات لتوضيح مراده، فسرد الإيقاعات **النظرية** منطلقاً من تركيب العناصر التالية:

---

[11] انظر الملاحظة السابقة.

١ ـ عدد النقرات: فالإيقاعات الثنائية تتألف من نقرتين، والثلاثية من ثلاث نقرات، وهكذا الرباعية والخماسية والسداسية. وبعد ذلك تأتي الإيقاعات المركبة من صنفين أو أكثر. ومن مقولاته الهامة في هذا الصدد اعتباره أن الطوال الثقال لا تُعدّ من الإيقاع.

٢ ـ زمان السكون بين النقرات، فهو إما الزمان الأول وهو الزمان الخفيف، وإما الزمان الثاني وهو ثقيل الخفيف، وإما الزمان الثالث وهو خفيف الثقيل، وإما الزمان الرابع وهو الزمان الثقيل.

٣ ـ مواقع أزمان السكون المختلفة بين النقرات في الثلاثيات وما زاد، وهنا نواجه عدداً كبيراً من الاحتمالات.

٤ ـ زمان السكون الفاصل بين دورين من الإيقاع، وهنا لا يتفق ابن سينا مع الفارابي في أن الفاصل يجب أن يكون أطول زمان سكون بل يعتبر أنه يمكن أن يكون أقصر، بل يمكن إلغاؤه كلياً. ولذلك يعد عدد الوحدات الأصلية من نقرات وسكونات دون الفاصل، كما يراعي تغير هذا العدد إذا أريد ضم الفاصل، ولاسيما إذا مُلئَ فراغه أو بعض فراغه بالنقر.

٥ ـ احتمالات التضعيف والطي.

وبتركيب هذه العناصر على مبدأ التباديل والتوافيق يصل ابن سينا إلى عدد كبير من أشكال الإيقاعات، ولا يخلو أن يجد احتمالاً ما في إيقاع ما، ينطبق على احتمال ما في إيقاع آخر، فيطلب من القارئ ان يكتشف ذلك ويلغي الازدواجية.

وفي تتبع هذه الاحتمالات يرسم صورة الإيقاع برموز (تَ)، (تنْ)، (تانْ)، (تارْنْ). وهنا تدخل أيضاً رموز بديلة، فتوالي (تَ) و(تنْ) هو (تَنَن)، وتوالي (تَ) و(تَ) و(تَنْ) هو (تَنَنَنْ)، كما نجد ألفاظاً مثل

(تَتانْ) و(تَتـارْن) وتَتَتـارْنْ)، كما نجد أنه يستعمل رمز النقطة للتعبير عن الفاصل بين دورين من الإيقاع، فيكرر الدور نفسه بعد النقطة.

وهذه الألفاظ والرموز تحدد الإيقاع بكل دقة، إلا أنها تهمل تماماً ما إذا كانت هذه النقرة أو تلك قوية أو لينة. وهو في هذه النقطة بالذات مقصّر كالفارابي.

ولا بد أن ابن سينا لاحظ مدى سماجة هذه الرموز، فلجأ إلى توضيحها بالتفعيلات لسهولة إدراك الإيقاع من قبل القارئ بهذه الطريقة، تماماً مثلما فعل الخليل في العروض. ومن هنا جاءت مظنّة أن ابن سينا ربط الإيقاع بالعروض، وهي نظرة مبالغ فيها. وهو على أية حال لم يستعمل التفعيلات في جميع الحالات.

لم يُطِل ابن سينا في الحديث عن الموصّلات، فهي عنده جميعاً ذات قوة واحدة، فالخفاف هي تضعيفات الثقال، والثقال هي مطويات الخفاف. أما المفصّلات فكانت محور مقولاته، في حين اعتبر الفارابي أن الموصّلات هي الأصل والمفصّلات تفريع لها.

والمفصلات ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية وسداسية. وقد أسهب ابن سينا في الثنائية والثلاثية.

بعد التعمّق في جميع الأشكال التي عرضها وجدنا أن من غير المجدي عرضها، فشطبنا كل ملخصاتنا المنتظمة حرصاً على وقت القارئ. فالأمر لايخرج عما هو مألوف في الرياضيات من حساب التباديل والتوافيق، وحساب الاحتمالات. فالتفاوت في عدد النقرات، والتفاوت في طول أزمنة السكوت بين النقرات، وفتح المجال أمام ملء فراغات السكوت بأشكال متعددة منها التضعيف، والسماح بالتصرف في وقت الفاصل تطويلاً وتقصيراً، والسماح باعتبار هذا الفاصل خارجاً

عن الإيقاع أو ضمنه، كل هذه العوامل يمكن أن توصلنا إلى عدد قريب من اللانهائي من الإيقاعات. وبعض الأشكال التي يمكن التوصل إليها في إيقاعٍ ما، يمكن التوصل إليها في إيقاع آخر، وكلها نظري لا فائدة من رصده لعدم ارتباطه بأرضية الواقع. إن فائدة التنظير هي في تسليحنا بوسيلة تساعدنا على فهم مكوّنات الإيقاع، وبالتالي تحديد جنسه وبنيته إذا استمعنا إليه، لا أن تسرد أمامنا كل الاحتمالات الممكنة.

ونكتفي بمثالٍ واحد لتوضيح ما نرمي إليه:

عندما تكلم ابن سينا عن **المفصّل الثنائي** ذي الأزمنة **الثقال**، ووزنه (تارْنْ تارْنْ .)، والنقطة تمثّل الفاصل، اعتبر أن أزمنته الأصلية، أي بدون الفاصل، ثمانية. وبعد ذلك أضاف حالات مسموحاً بها منها ملء السكون الثاني وراء كل من النقرتين بنقرة، وعندها يصبح الإيقاع على (تنْ تنْ تنْ تنْ .)، ومنها ملء السكون الأول وراء كل نقرة بنقرة، وعندها يصبح على (تَنانْ تَنانْ .). وباعتبار أن أزمنته الأصلية ثمانية يمكن أن يُهمل الفاصل، وعندها تصلح له الأوزان **المتساوية** التالية: مستفعلانْ، متَفاعلانْ، مفاعلاتن، مفتعلاتن.

إنّ من العسير، بل من المتعذّر، إقناع العروضي أو الشاعر بأن جميع هذه الأوزان يمكن أن يحل أحدها محل الآخر، أما الموسيقي فقد يقتنع بأن مجرد تساوي عدد الحروف الممثلة للأزمنة يكفي، ولكن من العسير، بل من المتعذّر أيضاً، إقناع الموسيقي بأن هذه الأوزان تمثّل إيقاعاً **ثنائياً**.

ومن هنا نرى أن إغراق ابن سينا في تفاصيل نظرية كان غير ذي جدوى، وأن ذلك كان ترفاً فكرياً لا لزوم له.

أما بحث ابن سينا في أوزان الشعر فلم يوفِّ الموضوع حقه، فقد حاول إرجاع أوزان بعض البحور إلى أجناس الإيقاعات كما استعرضها، وذلك عن طريق عدّ حروف التفعيلات. ومن ذلك مثلاً أن (فاعلن) و(فعولن) تمثّلان الخفيف الرباعي، وهكذا.

وعلى هذا وجد أن الوزن الشعري:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يساوي: فعولن فعولن فاعلن فاعلن فعْ فعْ

وعلى سماجة هذه المقارنة لم يدرك أن مفاعيلن الأخيرة في البحر الطويل لا تستعمل إلا استثناءً وفي جملة القافية فحسب.

كما وجد أن الوزن الشعري:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

يساوي: فعْ فعْ فعولن فعولن فاعلن فاعلن

وهنا لم يدرك ابن سينا أن فاعلن الأخيرة لا ترِد في البحر البسيط بل تحل محلها فَعِلن.

ومع ذلك فالمقارنة بين البحرين على هذا الأسلوب لا تخلو من طرافة، حيث يُلاحَظ أن البحرين كما وصفهما ابن سينا متساويان، وكل ما هنالك أن (فعْ فعْ) جاءت في البحر الطويل في النهاية، وفي البحر البسيط في البداية.

ومع ذلك لا نستطيع أن نقدر ما إذا كان مثل هذا التقطيع يساعد الملحن على مواءمة شعرٍ ما على إيقاعٍ ما. وقد يفيدنا في هذا المجال مقارنة وزن البحر الخفيف. فوزن:

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

يساوي: فاعلن فاعلن فعولن فعولن

ومع أن (مفاعلن) في وسط البحر الخفيف استثناء يأتي من زحاف الخبن وأصلها (مستفعلن)، فإن هذا قد يلقي بعض الضوء على تصرف الملحن عندما ينتقي الأشعار الصالحة للغناء، إذا اختار الأبيات التي تتضمن هذا الزحاف لتفي بأغراضه [١٢].

وعلى أية حال نعتقد أن مجرد محاولة ابن سينا التعبير عن الإيقاعات بتفعيلات كانت مفيدة للغاية، ونضيف أن وضعه لتفعيلات ليست مما ألِفه علم العروض التقليدي، مثل (مفاعيلتن) و(فَعِلَتن)، واستعماله أجزاء التفعيلات عندما أحوجه الأمر ذلك، مثل (فعْ) و(مفعو) كانت له فائدته أيضاً.

---

[١٢] وتحضرني هنا أغنية حليم الرومي:

بارك النيل صبوتي وارتشافي
فانبرى الوجد في عبيـــر القوافي
لا على الغيد أن تهلـل فيه
للأمانيّ والطيوفِ اللطـــافِ

فأبيات القصيدة كلها تتضمن هذا الزحاف، وهو ألطف وقعاً من وزن الأصل.

البحث الخامس

نظرية ابن زيلة

ابن زيلة كما سبق القول هو تلميذ ابـن سينا وأخذ عنـه. ولكنـه كـان متنطّعاً حقاً بل متطاولاً. فقد انتقد ابن زيلة الكندي والفارابي، كمـا انتقـد أستاذه ابن سينا ضمنـاً فقـال: " وأمـا الكنـدي والفـارابي وغيرهمـا ممـن صنّـف فـي الإيقـاع فلـم يوفّـوه حقـه". كمـا قـال: "وتذاكـر المتقدمـون والمتأخرون في أمر الإيقاعـات وعددهـا فخلطـوا فيهـا تخليطـاً عظيمـاً، وأظنهم لم يقفوا علـى الأمـر الحـق فيهـا، وكـل واحـد ممـن ادعـى علـم الموسيقى سلك في إيقاع القسمة عليها مسلكاً مخالفاً لمسلك الآخر".

ومع ذلك فقد جاء ابن زيلة بنظرية طريفة تعتمد على قياس مجمـوع الزمن الكلي للإيقـاع بعـدد وحداتـه الزمنيـة. وهـي فـي الواقـع النظريـة السائدة في أيامنا بين الموسـيقيين، والمعـروف أنهـا جاءتنـا مـع التدويـن الموسيقي الغربي، غير أن ابن زيلة يثبت لنا أن **أصلها عربي**.

ومع أن الفارابي يصف أفعال ضاربي الإيقاع فـابن زيلـة فـي الواقـع أول من استنار برأي "الموقّعين" أي ضاربي الإيقاع فـدوّن كلامهـم فـي "رسم" الإيقاعات. كما انه في ما أعلم أول من استعمل الحـرف الواحـد لرمز النقرة (وهو عنده حرف التاء) ووضع رمـزاً للسـكتة فـي الإيقـاع برمز مما يكتبه العرب وهو علامة السكون، وأول مـن مـيّز فـي رسـم الإيقاع بين النقرة القوية واللينة بأن وضـع في بعض الأحيان فوق حـرف التاء (ت) شارة الشدة (تّ)، ليرمز إلى النقرة القوية [١٣].

---

١٣ يرى زكريا يوسف أن هذا الرمز يعني النقرة الضعيفة أي اللينة (تك) وأخالفه في هـذا لأن ابـن زيلة لم يذكر ذلك ولا يتضح من النص أنه عناه، كما أنه يسمي هذه النقرة المشـددة "مقطعاً" وهـو أقرب معنى إلى قوة النقرة، وكذلك مدلول الشدة في اللغة.

ونظرية ابن زيلة هي في منتهى البساطة: فالإيقاعات العربية الثمانية عنده تُعرف بعدد مقاطعها (والمقطع عنده يساوي السبب). فالثقيل الأول هو ثُماني، والثقيل الثاني هو سُباعي، وثقيل الرمل هو سُداسي، وخفيف الرمل هو خُماسي، والهزج هو رباعي إذا نُقرت نقراته الأربع كلها، وإذا طُويت الرابعة أصبح اسمه خفيف الثقيل، وخفيف الثقيل الثاني هو ثُلاثي، أما الثنائي فهو نصف الهزج، وأما الأحادي فهو الماخوري [١٤].

وقد اعتمد ابن زيلة في تفسيره لنظريته اعتماداً أساسياً على مسألتي التضعيف والطي. ويطلق ابن زيلة الحرية الكاملة لضارب الإيقاع في التضعيف والطي، دون أن يكون بذلك قد غيّر بنية الإيقاع أو اسمه [١٥]. والملفت للنظر أيضاً أن ابن زيلة ترك الحرية أيضاً في تبادل مواقع النقرات القوية والنقرات اللينة، بحيث يعتبر أن تغييرات من هذا النوع تُبقي على الإيقاع اسماً ومبنى [١٦]. ويهمّنا هنا أن نشير إلى أن نظرتنا العروضية إلى الإيقاع لا تفرق بين نقرة قوية أو لينة من حيث توافق الإيقاع مع أوزان شعرية تُوائمها.

---

[١٤] لم يُعرّف الماخوري على هذا الشكل سوى ابن زيلة. وقد اشتقّ هذا من اسم الماخور، بينما اسمه مشتق من التمخير، اشتقاقاً من مَخَرَ كما تمخر السفينة العباب، وهي طريقة في تعديل الإيقاع تشبه "السنكبة" في أيامنا. انظر البحث الخاص بتنظير الفارابي أعلاه. والمشهور هو أن الماخوري هو خفيف الثقيل الثاني. انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا الكتاب.

[١٥] ونرى أن هذا صحيح من حيث المبدأ إذا كان تصرّفاً عفوياً من قبل ضارب الإيقاع للزخرفة والتلوين، ولكن إذا استقر تضعيف أو طي في موقع محدد من الإيقاع، أصبحت له بنية أخرى، وعندها فمن المفروض أن يصبح له اسم آخر، وهذا في ما نعتقد أصل كثير من التسميات المعاصرة لإيقاعات لا تختلف إلا من وجهة النظر هذه.

[١٦] انظر الحاشية السابقة.

ومن الجدير بالذكر أن زكريا يوسف محقق المخطوط يرى أن طريقة ابن زيلة في شرح الإيقاعات "تبدو واضحة ومنطقية، إلا أن البت في هذا.. أمر سابق لأوانه".

ونرى أنه يؤخذ على هذه النظرية عدد من المآخذ:

منها أن هذا التبسيط على ما فيه من مزايا يُخضع الإيقاع إلى عملية تنميط قاسية تلغي أكثر ما فيه من غنى وتنوع وتلوين.

ومنها أننا نفتقد التمييز بين الإيقاعات الموصّلة والمفصّلة، فقد اعتمد ابن زيلة على الطي والتضعيف فقط وأهمل أدوات أخرى أهمها التمخير. فحسب نظريته يبقى لدينا مقطعان عروضيان، هما السبب والفاصلة، قيد الاستعمال، بينما لا محل لديه للوتد، وهو عماد الإيقاع الممخّر والأوزان المفصّلة عموماً، وقد كان الفارابي الأول والوحيد الذي أوضح التمخير، كما أن الأرموي، كما سنرى، استعمله دون أن ينظّر له فتكلم عنه بالأسلوب العملي فقال: ثلاثة أسباب تساوي وتدين.

وفي حين نُقِرُّ زكريا يوسف على رأيه عموماً، نلفت النظر إلى حقيقة هامة وهي أن "وضوح ومنطقية" هذه الطريقة تنبع من كونها قريبة من المفاهيم المعاصرة لدى الموسيقيين في زماننا، وهي مفاهيم مستقاة من الغرب وجاءتنا مع الطريقة الغربية في تدوين ألحاننا بالنوته الغربية. وهذا مؤداه أن الطريقة الغربية ذاتها التي استوردناها، هي نفسها التي استعملها الفارابي بشكل غير مباشر في القرن العاشر الميلادي، وبلورها وركّز عليها ابن زيلة بعده، ولو بشكل مختلف، في أوائل القرن الحادي عشر الميلادي. وفي اعتقادي أن قلّة قليلة من الناس قد قرأت الفارابي وابن زيلة في هذا المجال بإمعان.

المبحث السادس

تنظير الأرموي

يعتبر صفي الدين الأرموي الذي عاصر سقوط الدولة العباسية على يد هولاكو آخر القدامى الفحول، وينظر الكثيرون من الباحثين اليوم إلى مقولاته عل أساس أنها تجبّ ما قبلها. وما أعتقده هو أن هذه النظرة فيها شيء من المبالغة، حيث انتقده بعض فحول هذه الأيام. فها هو الدكتور محمود الحفني يقول في تصديره لكتاب الأدوار[١٧] "غير أنه خلط فيما يسميه (خفيف الثقيل) فجعل الخفيف من ثقيل الأول والخفيف من ثقيل الثاني في دور واحد بذلك الاسم رغم أن لكل واحد منهما دوراً يختص به في جنس إيقاعه".

وصلنا من الأرموي كتابان الأول هو "الأدوار" وقد حققه عام ١٩٨٠ الحاج هاشم الرجب (العراق) ثم حققه غطاس عبد الملك خشبة (مصر) عام ١٩٨٦ . أما الكتاب الثاني فهو "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية" وقد حققه الرجب عام ١٩٨٢، ويتضمن توصيفاً للإيقاعات على طريقته، ولكنه اعتمد على التفعيلات العروضية، غير أنه أخذ الكثير عن الفارابي وأضاف من خبرته العملية، مع أن تنظير الفارابي لا يعتمد العروض.

لم يكن الأرموي فيلسوفاً إنما كان مغنياً وعازفاً وباحثاً موسيقياً، أي من أهل الصنعة، ولذلك تراه ينقل في القسم النظري من شرحه أجزاء من نظرية الفارابي، وعندما يأتي إلى الجانب العملي يأتي بالإيقاعات كما يعرفها بالتطبيق، كما يعرض، بين ما يعرضه، أوجه الخلاف بين أهل الصنعة في شكل هذا الإيقاع أو ذاك، ويشرح الأسباب الثقال

[١٧] ص ٢٠ من الكتاب الذي حققه غطاس عبد الملك خشبة.

والخفاف والأوتاد والفواصل كما عرّفها علم العروض، كما طرح أفكاراً نجدها عند مؤلفين آخرين. وعلى أية حال نجد الأرموي أكثر ربطاً للإيقاع بالعروض من ربطه بمقولات الفارابي، ويبقى الأرموي حجة في هذا المجال لأنه موسيقار ومغنّ. وبعد أن يوضح الأرموي التساوي بين السبب الثقيل والسبب الخفيف، يأتي بمثال على الفاصلة وما يساويها من أسباب ثقال فيقول: "فزمان ما تلفظ فيه بثمانية أسباب ثقال على التتالي مساوٍ لزمان ما تلفظ فيه بأربع فواصل".

لم يهتم الأرموي كثيراً بمسألة قوة النقرة وضعفها، أي (دم) و(تكْ)، وإنما اهتم كثيراً بالزمن بين النقرات، أي السكتات. ورمز للزمن الذي يفصل بين نقرتي السبب الثقيل (لِمَ) بحرف (أ)، وهو أصغر زمن ممكن في الإيقاع، وقد سمّاه غيره من المؤلفين بالزمن الذي لا يتسع لنقرة، ورمز للزمن الذي يفصل بين نقرتي سببين خفيفين بحرف (ب)، وللزمن الذي يفصل بين بدايتي وتدين بحرف (ج)، أي بين البائين في بـ(لى) بـ(لى)، وللزمن الذي يفصل بين بدايتي فاصلتين بحرف (د)، أي بين اللامين في لِـ(مَلا) لِـ(مَلا). وهكذا فإذا أهملنا الزمن (أ) الذي لا يتسع لنقرة، فالزمن (ب) يساوي زمن نقرة سريعة، والزمن (ج) يساوي زمن نقرتين سريعتين، والزمن (د) يساوي زمان ثلاث نقرات سِراع [١٨]. وبهذا يقترب من نماذج ابن سينا.

ولهذه المقولة فائدتان: أولاهما أنه يعطي النقرة زمناً، على خلاف الفارابي الذي اعتبر زمن النقرة يساوي الصفر. ونفهم من هذا أنه إذا

---

١٨ تطرق ابن سينا إلى الأزمنة بين النقرات وسماها الزمان الأول والثاني والثالث والرابع ولكن الأرموي كان أوضح في شرحه بكثير. وقد ربط الأرموي الإيقاع بالعروض ربطاً مباشراً، على خلاف ابن سينا.

كان لدينا سبب ثقيل (لِمَ) الذي يساوي السبب الخفيف (لا)، واعتبرنا أن السبب الثقيل أو الخفيف يعادل ربع الصوت أي زمن السوداء، فإن كل نقرة من السبب الثقيل مع الزمن الذي يليها يساويان ثُمن الصوت. وهذا منطقي لأن الفارابي يقع في هذه الحالة في مشكلة، لأننا إذا اعتبرنا نقرتي السبب الثقيل تساويان الصفر، تصبح المدة بينهما تعادل السبب الخفيف كله، وقد يكون هذا صحيحاً من الناحية الرياضية إلا أنه غير صحيح عملياً، لأن هذا الزمن حسب قول الفارابي ليس فيه مكان نقرة.

وثانية الفائدتين هي أن الأرموي ينوّه بمدى السكتات بين النقرات دون صرف النظر عن العروض. فنقرة سريعة تليها سكتة سريعة تساوي في الواقع السبب (لا) وبالتالي ما هي إلا نقرة بطيئة، ونقرةٌ سريعة واحدة تليها سكتتان سريعتان تساوي الوتد (بلى)، ونقرة سريعة واحدة تليها ثلاث سكتات سراع تساوي الفاصلة (لِمَلا). وهذا الربط بين العروض الشعري والإيقاع الموسيقي معتدل ومقبول.

ومن أجمل ما قال الأرموي: "وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان، لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، فكذلك لا يفتقر في إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك، بل هو غريزة جُبل عليها الطبع السليم، وتلك الغريزة للبعض دون البعض، وقد لا تحصل بكدّ واجتهاد".

وأظن الأرموي يلقي، بشكل غير مباشر، ظلالاً من الشك على مقولات الفلاسفة الأوائل عندما يقول: "وقد شاهدنا جماعة قد تبتّلوا لمعرفة هذا الفنّ واجتهد معلّمهم معهم غاية الاجتهاد وأفنوا زماناً وافراً من العمر، فلم يُجدِ عليهم غير التعب، اللهمّ إلا نادراً، مع أن المجتهد منهم تراه عالماً بالعلوم الدقيقة سريع الهجوم على إدراك الحقائق".

وتبدو الإيقاعات كما عرضها الأرموي مختلفة عما عرضه من سبقه، ونجد شارح مخطوطه، غطاس عبد الملك خشبة، محقق وشارح "الموسيقى الكبير" للفارابي، يخالفه بشكل واضح ويعارض أقواله ببعض مقولات الفارابي دون أن يشير إلى أصلها، كما أنه لم ينتبه كما يبدو إلى المرونة التي أقرّها الفارابي أصلاً، ولم يراع التطور عبر الزمن، الذي أشار إليه الأرموي بوضوح. فمن الملفت للنظر في أقوال الأرموي جملة عابرة ولكن لها دلالتها العميقة. ففي "الرسالة الشرفية" قال: "إن الثقيل الأول يراد به **في زماننا**... وأما المعروف **في زماننا هذا** بالثقيل الثاني..."، وهذا ما يشير بوضوح إلى أن الإيقاعات قد تطورت **وتغيرت عبر الزمان**. كما أن هذا ما يدعو إلى الاعتقاد بأن التباين **حسب المكان** أيضاً ليس بالأمر المستبعد.

ومع أن الأرموي يكرر بعض مقولات الفارابي، مما يدل على اطّلاعه عليها واستقائه منها، فإن عرضه كان بأسلوب يبدو أسهل واقرب إلى الفهم والناحية العملية من تعبير الفارابي. كما أنه أضاف أموراً هامة، وأهمها فكرة التساوي الزمني بين أعداد معينة من الأسباب والأوتاد والفواصل. صحيح أنه من بدهيات الأمور تساوي السبب الثقيل والسبب الخفيف، وتساوي الفاصلة مع سببين، ولكن الملفت للنظر دخول الوتد على الخط في مجال التساوي، وكان الفارابي قد تعرض لهذه الفكرة بشكل غير مباشر عندما بحث في تمخير الإيقاعات. ولتبسيط الموضوع نضعه في أصغر حدوده، ومفاده أن مجموع وتدين (بلى بلى) يساوي بالنسبة للموسيقى ثلاثة أسباب (لالالا)، وكل ما في الأمر هو أن السبب الثاني قد انفصل أولاً إلى نقرتين سريعتين (كسبب ثقيل)، ثم ذهبت أولى النقرتين السريعتين إلى بداية السبب الأول فحولّته

إلى وتد، فبقيت ثانية النقرتين السريعتين قبل بداية السبب الثالث فحولّتـه إلى وتد أيضاً.

إن هذا الطرح غير مقبول البتّة بالنسبة للعروض الشعري، ولكنه مـن بدهيات الأمور في أيامنا عند الموسيقيين. فالوتد إذن يشكل سبباً ونصفاً، حيث يعادل ثُمن الصوت حرفاً متحركاً واحداً، بينما يعادل السبب ربـع الصوت.

وأهمية هذا الطرح تتجلى في أن معيار تصنيف الإيقاعات حسب عدد أرباع الصوت أو أثمانه، وهو معيار أتى إلينا حسب أرجح الأقوال مـن الغرب عبر اتباع طريقة التدوين الغربي، إنما كان ممـا قـال بـه علمـاء عرب كالفارابي وابـن زيلـة والأرمـوي علـى امتـداد الفترة بيـن القـرن العاشر والقرن الثالث عشر الميلادي، أي قبل حوالي مائة وخمسين سنة قبل "الإصلاح" الذي أُجري على إيقاعات الغرب بأمر بـابوي، وهـو مـا سنتطرق إليه لاحقاً [١٩].

---

١٩ انظر البحث السابع التالي، الفقرة (و).

المبحث السابع

مقولات المتأخرين والمعاصرين

ويتمثل تنظير **المتأخرين** في مقولات المؤلف المجهول لكتاب "**الشجرة ذات الأكمام**". وقد ربط هذا المؤلف بين الإيقاع وبين علم العروض ربطاً محكماً، وخالفه في ذلك بعنف محقق الكتاب غطاس عبد الملك خشبة. ففي حين سمى المؤلف الإيقاعات **بحوراً**، علّق المحقق بأن الإيقاعات أدوار من نقرات مختلفة الأزمنة أو متساوية تُجعل بإزاء أجزاء وزن الشعر لمزاحفة حركاتها بالمد والقصر. وغفل المحقق عن أن ذلك كان نتيجة لوجود إيقاعات ليس لها نظير في أوزان الشعر، أي أن ذلك ولّدته الضرورة فأصبح هو المألوف. كما أضاف المحقق: "لا توجد في الموسيقى أوزان أو إيقاعات يراد بها محاكاة أجزاء الشعر ولا محاكاة الأسباب والأوتاد والفواصل". وهذا الكلام غير دقيق من جهة، كما أنه يدعو بشكل غير مباشر إلى عزل الشعر عن الموسيقى. فالأمر لا يعدو خلافاً بين مدرستين ولا يسوغ لأحد أن يدّعي العلم كله وينفي العلمية عمّن خالفه. ونحن نرى أن وجهتي النظر تكملان بعضهما ولا تختلفان ولا يجوز أن ينتصر أحدنا لواحدة دون الأخرى.

ومن الواضح أن مؤلف "الشجرة" كان مطلعاً على كتاب الأدوار للأرموي، بدليل أنه نقل عنه تعريف الإيقاع نقلاً شبه حرفي، فعرّفه بأنه " جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع مخصوصة، ويُدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم" [٢٠] . كذلك أخذ عن الأرموي عدداً من الشروح ولاسيما ما يتعلق بالأزمنة بين النقرات.

---

[٢٠] الشجرة ذات الأكمام ص ٨٦، والأدوار للأرموي ص ٢٧٩

كذلك من الواضح أنه ينتمي إلى المدرسة العروضية حيث يعتمد الأسباب والأوتاد والفواصل، ويعتبر أن الفارق بين عروض الشعر والإيقاع الموسيقي هو في التعبير فقط، فعبارة (مستفعلن) هي من سببين خفيفين ووتد، وهي عند الموسيقار (تنْ تـنْ تـننْ) وكلا اللفظين واحد. ويعترض أحد محققَي الكتاب وهو غطاس خشبة، غير أن حجته لا تخرج عن كونها شرحاً لطريقة الغناء المتقن [٢١]، وهي تركيب كلام الشعر على وزن موسيقي مختلف.

يربط المؤلف كلامه بمقولات للأرموي وأخرى لصفي الدين الحلي، ويجيء بكلام مبسط ومفهوم أقرب إلى أسلوب المعلّم. والجديد فيه أنه قد حدد للإيقاعات بُنى مختلفة في بعض الأحيان، كما جاء بإيقاعات جديدة عربية الاسم والمسمى، الأمر الذي يلقي ضوءاً على جانب هام من التطور ضمن الإطار العربي. وسنعود إليها عند البحث في الإيقاعات العربية ذاتها.

أما في أيامنا هذه فقد أصبح الإيقاع في بلادنا أشكالاً محددة ومرسومة بدقة، ليس لها سوى الاسم الذي تُعرف به وتعارف الناس عليه مع اختلاف في روايات بعضها كما دوّنها موسيقيون، وتسربت إليها النظرية الغربية فأصبح المدوّنون يقسمونها إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية حسب الحال، وفي ذلك ما فيه من تشويه لبُناها. ومن هؤلاء نديم الدرويش [٢٢] وسليم الحلو [٢٣]، وساير الركب في هذا الموسيقار توفيق الصباغ، وقد تأثر هؤلاء بمعرفتهم للتدوين الغربي،

---

[٢١] انظر الفصل الأول من الباب الرابع من هذا الكتاب

[٢٢] الموشحات المدوّنة في كتاب "من كنوزنا".

[٢٣] في كتابه "الموشحات الأندلسية".

بينما أعرض عن هذه التقسيمات موسيقيون عمالقة مثل جميل بشير [٢٤] ومجدي العقيلي [٢٥] رغم إتقانهما للتدوين الغربي. أما كامل الخلعي الذي دوّن عدداً من الإيقاعات على طريقة المربعات فإنه لم يقسم الإيقاعات إلى أجزاء مما يثبت أن مثل هذه التقسيمات لم تكن قد ظهرت إلى الوجود في زمانه، أي قبل قرن ونيف.

على أن لبعض هؤلاء الموسيقيين مقولات هامة نرى من المفيد إيرادها في مجال التنظير للإيقاع العربي.

أ ـ مسألة التشبيعات والتزيينات

تطرق الموسيقار المصري كامل الخلعي إلى "حلية" أطلق عليها ضاربو الدف اسم **الرباط**، وهو نوع من "التزيينات". ويسميه أهل بلاد الشام **اللطوة**، وهو طي النصف الأول من زمن النقرة وتحويل النصف الثاني إلى نقرة سريعة، فهو نوع من السنكوب [٢٦] وقد جاء الخلعي بمثال عليه من إيقاع الستة عشر. ويقول الخلعي إنه لا يصح وجود الرباط لأن الإيقاع "منظوم" على الوحدات، "ولكن كيف وقد استحكمت تلك العادة في صدورهم وأيديهم ولا يمكن نزعها إلا في مدة طويلة". ويضيف :"قد تلقينا الأوزان التركية والشامية على فطاحل علماء هذا الفن كالأستاذ الفاضل الشيخ أبي خليل القباني والشيخ عثمان الموصلي وغيرهما ودرسنا كتب الأتراك أيضاً كلها التي في أوزانهم فلم نجد

---

٢٤ في كتابه "تعليم العود" الصادر في العراق، ص ١٧، وقد دوّن فيه ٢٦ إيقاعاً متداولاً.

٢٥ في سلسلة كتبه "السماع عند العرب"، وقد دوّن فيها عدداً كبيراً من الإيقاعات من مختلف البلدان العربية.

٢٦ أعتقد أن عبارتي الرباط واللطوة مترادفتان في المعنى اللغوي، ومعناهما الكمين الذي يعقبه إطلاق عيار ناري على العدو، فضارب الإيقاع "يربط" للعدو، أو "يلطي" له.

لذكر هذا الرباط أثراً". ويحدد الخلعي مواقع هذا "الرباط" في إيقاعات الورشان، والأربع والعشرين، والفاخت، والرهج، والمخمس، والمحجّر، والستة عشر".

ويشرح توفيق الصباغ الرباط بقوله ٢٧ "إذا وجد مسافة سكوت متصلة بالقوس بدُمْ أو تكْ ٢٨ يأتي بعدهما مسافة سكوت أخرى فيسمى رباط وهي حلية أدخلت على بعض الأوزان ولم تكن موجودة في أصل الوزن وعند هذا الرباط يصبح الوزن كأنه خارج عن الأصول ويشبه السنكوب في النوته الإفرنجية". إن هذا الشرح الدقيق **للرباط** يوضح أنه هو غير بعيد عن مفهوم **التمخير** ٢٩ الذي أوضحه الفارابي، مما يدل على الأصالة العربية لهذه الحلية، والتي أدت إلى توليد أوزان جديدة من أوزان قديمة بعد أن رسخت مواضعها، فولُد الماخوري من الثقيل الثاني وممخّر الثقيل الأول من الثقيل الأول. وتذكر كتب الأدب أن إبراهيم الموصلي كان يفضل تمخير إيقاعاته ويُكثر من ذلك ٣٠.

ولكن التشبيعات والتزيينات إذا كثرت، ولاسيما على أسلوب غير مشهور، قد تضيّع نكهة الإيقاع على المستمع. وللأمانة أذكر أني حضرت حفلاً قدّم فيه عدد من الفنانين العراقيين عرضاً رائعاً للإيقاعات، وأذكر أنهم عرضوا منها إيقاع المربّع فلم أستطع أن أتبيّن

---

٢٧ الدليل العام للموسيقى ص٦٢.

٢٨ أي سكتة قصيرة وراء نقرة قصيرة يعادل مجموع زمنهما مدة نقرة أو سكتة واحدة من وحدات الإيقاع.

٢٩ التمخير عملية مقصودة من الملحن تولّد إيقاعاً جديداً، أما الرباط فهو حلية ارتجالية من ضارب الإيقاع، ولكن استقرارها كثيراً ما ثبّتها في الإيقاع الأصلي فجعل له صيغة أخرى أو رواية أخرى.

٣٠ يقول ابن خرداذبة إن الماخوري سُمي بذلك لأن ابراهيم بن ميمون الموصلي وكان من أهل فارس وسكن الموصل، كان كثير الغناء بهذه الطريقة.

بنيته لكثرة ما حشوه بتشبيعات وتزيينات على طول الخط. وكان ما اتفقت عليه آراء من كنت في صحبتهم هو أننا لم نسمع إيقاعات وإن كنا سمعنا نتاج مهارات فائقة. وهذا يوحي بأن أصل هذه التشبيعات والتزيينات كان رغبة ضارب الإيقاع في التميُّز لكيلا يبقى دوره مجرد آلة رتابة. وأرى تلك الرغبة مطلباً مشروعاً ولكن شريطة أن يجري ذلك التصرف بين الحين والآخر وليس باستمرار، وهذا من شأنه أن يُبرز التميّز المستهدف، بشكل أفضل.

ب ـ مسألة التبادل بين النقرات القوية واللينة

يقول الخلعي: إن ابتداء أكثر الأوزان من التم (دم)، فإذا كان أول الوزن بالتك ووجد الملحن أن من الضروري أن يضع التم في مكان التك "فلا بأس من باب التفنن، وبالعكس مادام الوزن يكون في حال الإلقاء مضبوطاً لا زيادة فيه ولا نقصان". وهكذا نجد أن المعاصرين يقبلون بهذا التبادل ولكن في مواضع معينة وبشروط.

ونذكر أن للفارابي وابن زيلة مقولات تتيح مرونة شبه مطلقة في أي مكان أراده ضارب الإيقاع. وقد طبقنا نحن هذه القاعدة عندما أزلنا الفارق في قوة النقرة لكي نصل إلى توضيح بنية الإيقاع بلغة العروض.

ج ـ مسألة الإيقاعات الطويلة

مع أن الموسيقار الحلبي توفيق الصباغ دوّن أكثر من ستين إيقاعاً معاصراً، منها طويل نوعاً ما، وقف من الإيقاعات الطويلة موقفاً سلبياً. فالأوزان الطويلة " لا طابع خصوصي لها ولا لذة خصوصية توجد فيها"[31]. وقد دوّن مثلاً إيقاع الزنجير المؤلف من ١٢٠ سوداء ليحكم القارئ بنفسه على عدم فائدتها، لأن الألحان التي تنظم عليها تبقى واحدة

---

٣١ نفس المرجع السابق ص٥٩.

"سواء ضربت على وزنها الأصلي أم على الواحدة.. بينما لو عزف لحن على ضرب سماعي ثقيل ثم انتقل العازف بدون أن يصحبه دف إلى لحن آخر وزنه سماعي دارج لشعر السامع حالاً بتغير الوزن".

والصباغ في هذا يبدو متفقاً مع ابن سينا الذي قال إن الطوال الثقال لا تُعدّ من الإيقاع، ولكن الصبّاغ عاش في عصر كثر فيه استخدام الإيقاعات الطويلة، التي يغطي بعضها مقطوعة موسيقية كاملة، وهذه تخرج عن الإيقاع في نظرنا لأن أساس الإيقاع التكرار. غير أننا في سعينا إلى الشمولية والموسوعية والحصر قدر الإمكان سوف نسعى إلى تدوين جميع الإيقاعات وتحليلها. وسنعود إلى ذلك في الباب الثالث من هذا الكتاب.

د ـ مسألة الربط بالعروض الشعري

وواضح أن المقصود بهذا الربط في مفهومنا لا يتناول البحور الشعرية المعروفة وإنما يتم عن طريق المقاطع العروضية وأهمها السبب والوتد والفاصلة. والمعروف أن الموسيقيين المعاصرين لا يرون لهذه العلاقة وجوداً، وعلى الغالب بسبب عدم تمكنهم من العروض، فعدم إدراكهم لهذه العلاقة له ما يبرره. ولكن ثمة من المعاصرين من يكافح الفكرة بشدة وحدّة، ومنه غطاس عبد الملك خشبة محقق عدد من المخطوطات الموسيقية، فيتصدى في حواشيه للمؤلفين الذين حقق مخطوطهم بادّعائه خطأ مقولاتهم، ومنهم موسيقار عملاق كالأرموي الذي ربط بين الإيقاع والعروض باعتدال. ويقول غطّاس [٣٢] "وليس في طبيعة الإيقاعات اللحنية أن تجعل على أوزان التفاعيل في النطق بها على مجرى العادة، بل إنما هي أدوار محدودة النقرات والأزمنة مقرونة

٣٢ الحاشية ١ من ص ٢٨٨ من كتاب الأدوار للأرموي.

بمدّات الحروف المصوّتة على هيئات محدودة تتميز بها". كذلك يقول في موضع آخر[٣٣]: " والناظر في أمر الإيقاعات يجب أولاً أن ينظر إلى أجناس هيئاتها فقط، دون أن يجعلها بالقياس إلى حركات الأسباب والأوتاد إطلاقاً، لأن هذه إنما تتعلق بتلك من جهة أن كليهما من الجنس الموزون، وإنما تتميز الإيقاعات بأسلوب المدّ والقصر في الأزمنة، على هيئات محدودة في التلحينات، فأما تلك فإنها تستعمل في أوزان الشعر بالقياس إلى تقطيع المصوّتات من حروف الكلام بالنطق بها على مجرى العادة في المخاطبات".

لسنا هنا في معرض مناقشة هذه الأقوال. ففي كتابنا هذا كله إثبات يقطع الشك باليقين، لكون أي إيقاع موسيقي قابلاً للتقطيع إلى مقاطع، وتركيب المقاطع في تفعيلات، بل قول الشعر على تلك التفعيلات، لأن لغتنا العربية تتيح هذا بسهولة ويسر، والمسألة مسألة اعتياد ليس إلا.

هـ - نظرية الباب المفتوح

في مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة بين ١-١٠ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٩٥ عُرض لحنُ سماعيٌ معروف أعيد عزفه على إيقاع خليجي يماثل السماعي الثقيل في مدته ويخالفه في بنيته، فسُمع لحن كأنه جديد تماماً.

ولئن كانت هذه التجربة الطريفة جديدة في التطبيق، فإنها ليست جديدة من حيث الفكرة. فتحت عنوان "نظرية جديدة مهمة" يرى توفيق الصباغ أنه يمكن ابتكار أوزان كثيرة جديدة، بمجرد التحوير في الإيقاعات المعروفة وتقديم وتأخير بعض مقاطعها أو تغيير تركيبها. وجاء ببعض الأمثلة على ذلك من أوزان سمّاها "توفيقية" نسبة إلى

---

٣٣ الحاشية ٢ من ص ٢٨٩، نفس المرجع السابق.

اسمه، فبدأ بأن أخذ أوزان السماعي الثقيل وجورجينه وأقصاق سماعي ولنك فاختته وكل منها مؤلف من عشرة أثمان الصوت، ثم وضع سبعة إيقاعات من عنده كل منها مؤلف من عشرة أثمان أيضاً. لن نستعرض هذه الإيقاعات لأنها مجرد إيقاعات نظرية لم يستعملها أحد، ولكن من المهم أن نؤكد أنّ كل هذه الأوزان الجديدة تقبل تطبيق أسلوب التفعيلات عليها، بل قول الشعر عليها.

و - التأثر بالغرب

منذ أوائل هذا القرن بدأ الفكر العربي يتبنّى الطرق الأوربية عبر تبنّي طريقة التدوين الغربي والسعي إلى تحويل التخت الموسيقي الشرقي إلى أوركسترا يقودها "المايسترو" على الأسلوب الغربي. ومع دخول التدوين الغربي لموسيقانا العربية انطمست فكرة انقسام دور الإيقاع إلى جُمل، وانطمست كيانات تلك الجمل ذات الشخصية المستقلة، وأصبح دور الإيقاع يُقسم إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية يسمى كل منها (ميزورة) أي مقياس. وتدوّن الميزورات بحيث تفصل بينها خطوط عمودية منقّطة، بينما يفصل بين دور إيقاع والدور التالي خط عمودي ثخين.

ومن الغريب حقاً أن يستورد المرء سلعة من بلاد أقل منه تطوراً في الميدان المعنيّ، في ظل الفقر المدقع للإيقاعات الأوربية، فليس فيها إلا الثنائي والثلاثي والرباعي. وقد يكون للإيقاع بُنى مختلفة فلا تخرج عن هذا الإطار. فإذا كان لدينا مثلاً إيقاع موصّل ثلاثي (كالفالس) ووزنه (لالالا) أي (مفعولن) ودخل على السبب الأول تضعيف فأصبح (لِمَ لالا) أي (فَعِلاتن) أو دخل التضعيف على السبب الثاني فأصبح (لا لِمَ لا) أي (مفتَعِلن) أو دخل على الثالث فأصبح (مفعولُكَ) يبقى الإيقاع

ثلاثياً في المفهوم الغربي. صحيح أن المدة الكلية لهذه الإيقاعات الثلاثة واحدة، غير أن الجمل الثلاث تختلف في المفهوم العربي الأصيل المشتق من اللغة العربية.

ويرتبط بهذا تحديد هوية الإيقاع بعدد وحداته على أساس مجموع أعدادها الصحيحة وكسورها. فقد أصبح الإيقاع يُعرّف بأنه يتألف من عدد (كذا) من الأرباع أو الأثمان. ولا يهم تركيب البنية الداخلية في هذا المعيار بل يبقى هذا التركيب محفوظاً بتدوين الإيقاع. وبموجب هذه الطريقة يعتبر الإيقاع إذا كان مؤلفاً من وتد واحد (بلى)، مؤلفاً من ثلاثة أثمان الصوت القياسي، أما إذا كان الإيقاع مؤلفاً من وتدين (بلى بلى) أي (مفاعلن) فإنه يمكن أن يعتبر مؤلفاً من ثلاثة أرباع الصوت القياسي، كما يمكن أن يعتبر مؤلفاً من ستة أثمان الصوت. وكثيراً ما يختلف الموسيقيون في تحديد العدد الكلي لإيقاعات تتضمن مثل هذا الإشكال.

ونحن بالطبع لا نقترح إنهاء العمل بمعيار مجموع الزمن الكلي للإيقاع والاقتصار على أسلوب الجُمل، بل نقترح اعتماد المعيارين معاً. ولكن التقسيمات الداخلية للإيقاع يجب أن تستغني عن التقطيع إلى ثُنائيات وثُلاثيات وتستعيض عنها بالتقطيع إلى جُمل عروضية.

ومن المثير أن نعرف أن الإيقاعات الغربية المعروفة في أيامنا ليست بالإيقاعات الأصيلة في الغرب ذاته، بل جاءت من عملية تنميط أُخضعت لها الإيقاعات الأوربية القديمة التي كانت نابعة من الفطرة. وكانت الفطرة عندهم كما هي عندنا ولكنها أُلغيت في القرن السادس عشر بقرارات سياسية ذات هدف ديني هدفه تنميط أغاني الكنيسة في أصقاع الإمبراطورية الرومانية، وكان منها الشرقي الذي تعود جذوره

إلى ماضينا السحيق. وكذلك جرى تنميط الإيقاعات "الشعبية" إلى إيقاعات ثنائية..

ومثل هذا التصرف له سوابقه في الشعر في أوربا، فقد ألغى الرومان في الشعر العروض الكمي النابع من الإغريق، بعد أن طبقوه قروناً إثر احتلالهم لليونان التي كانت تسبقهم حضارياً، ونشروا العروض العددي ذا المقاطع المتساوية في البلدان اللاتينية، ومثل ذلك فعل باخ في النصف الأول من القرن الثامن عشر حيث ألغى باخ أرباع الدرجة والكومات [٣٤] من السلّم الموسيقي الطبيعي الذي كان سائداً قبله، والذي ما يزال رائد الموسيقى الشرقية عموماً والعربية خصوصاً، فأصبح السلّم منمّطاً لا يحتوي إلا على الدرجة الكاملة أو نصف الدرجة.

ويوضح بيتر غيغر Peter Giger مؤلف كتاب "فن الإيقاع" Die Kunst des Rhythmus كيف أن نظام التدوين، بما في ذلك تدوين الإيقاعات، قد خضع في أوربا لعدة مراحل من التنميط باتجاه التبسيط، حيث انتقل في البداية إلى نظام ثلاثي الأبعاد في جوهره ولكن مع تعقيدات كثيرة، حتى حل في القرن السادس عشر النظام المبسّط ثنائي الأبعاد مع الحفاظ على القليل من الأوزان ثلاثية الأبعاد، إلا أن النظام الثنائي قد أصبح السائد منذ ذلك الحين.

ومن أعجب ما قرأت من كتاب غيغر قوله عن هذا التطور : " لئن جَعل المبدأ الثنائي في التدوين الإيقاعاتِ أكثرَ وضوحاً، إلا أنه أحدث ما يحدثه المسحج من تسوية السطوح في مقاييس الأوزان. ففي سياق

[٣٤] الكوما هي جزء من تسعة أتساع من درجة الحدة الصوتية، ولم تعد تطبّق إلا من قبل الأصلاء من أرباب الموسيقى العربية، وبدونها يتعرض المقام الموسيقي إلى مَسخ وتشويه، يبدو أن أنصار الاكتفاء بربع الدرجة يقبلونه.

حركة تدوين الموسيقى الشعبية والفنية الأوربية على الأنماط الجديدة المقررة، عمل الموسيقيون بهمة فائقة على إعادة النظر في الألحان القائمة على البُنى الإيقاعية المعقدة التي كانت محفوظة حتى ذلك الحين، وذلك بحيث يتوافق اللحن مع نمط الأرباع الأربعة، الذي أصبح سائداً. إن هذا التقييد الذي فرضوه على أنفسهم قد ساهم سلبياً في بداية انفصال قليل الذوق بين أوزان الشعر والبُنى الإيقاعية الموسيقية، بحيث اختفى ذلك التنوع في الأوزان والتصوير الإيقاعي لها، مما أخلى المكان لأوزان سطحية. وفي حين اختفت مثلاً الإيقاعات الخماسية والسباعية وذات التسع، بقيت أشعارها كما بقيت أنغامها ".

ومن هذا نفهم أن ما كان سائداً في أوربا قبل القرن السادس عشر كان مبنياً على الفطرة الإنسانية مثلما كان الأمر عليه في بلادنا، وأن ذلك التشويه القسري قد فُرض على الموسيقيين بأمر سياسي، مما جعلهم يحاولون الحفاظ على تراثهم ولكن بشكل معدّل ينسجم مع الإيقاعات النمطية الجديدة، وهذا بدوره قد فرض على اللحن أن يطول هنا ويقصُر هناك، فبقي أساس اللحن ولكنه من حيث النتيجة لم يعد ممثّلاً للتراث بأمانة.

ولعل من المفيد أن نلاحظ أن ذلك كله قد جاء في الفترة التي أعقبت خروج العرب من الأندلس [٣٥]. لم يكن إخراج العرب من الأندلس قهر شعب مغلوب فحسب، بل كان عملاً بربرياً بحق الإنسانية كلها حيث أن الحقد امتد إلى الحضارة الإنسانية بتراثها الفني والأدبي. ولا ننس أن كل ما انتقل إلى الغرب من علوم العرب كان عن طريق الأندلس.

---

٣٥ للتذكير نشير إلى أن خروج العرب من الأندلس كان في نهاية القرن الخامس عشر، وبالضبط عام ١٤٩٢ م.

فما أعجب إلا من أبنائنا الذين يساعدون الغرب اليوم على طمس معالم حضارتهم ذاتها ويفرضون علينا حضارة هي في الأصل ظالمة لشعوبها بالذات.

وهاهم موسيقيو الغرب يعودون إلى ثورة صامتة تسعى إلى إحياء ما قُتل من تراثهم. فمع انقراض أوزانهم الخماسية والسباعية، وهي التي يسميها الموسيقيون عندنا بالعرجاء، والعودة المترددة إلى الثلاثيات إلى جانب الثنائيات، أصبحت الإيقاعات الغربية ثنائية وثلاثية، أي تتألف من ربعين أو ثُمنين، أومن ثلاثة أرباع أو أثمان. وسرعان ما قهر إيقاع الفالس غيره، وبعد ذلك قُبِلت مضاعفات الاثنين والثلاثة فتسللت الإيقاعات السداسية وذات التسع والاثنى عشرية كمضاعفات الثلاثية.

وأخيراً، وبعد زمن من احتلال الاسبان لأمريكا اللاتينية جاءت إيقاعاتها لتغزو أوربا كلها كالسمبا والرومبا، وما هذا إلا الفوز الحضاري للمغلوبين عسكرياً.

ولكن الفوز الحضاري الحقيقي عاد لينبع من شعوب جارة لنا هي شعوب أفريقيا السوداء. فموسيقى الجاز التي فرضت نفسها على الغرب جاءت من سود أمريكا وهم من أصل أفريقي. ولا ننس أن سنة خروج العرب من الأندلس هي نفسها سنة اكتشاف أمريكا من قبل الاسبان وهي سنة ١٤٩٢، بما تبعها من قنص الأفارقة وبيعهم في سوق النخاسة في أمريكا.

واليوم، وبعد انتشار موسيقى الجاز في الغرب كله أصبحت الإيقاعات المعروفة والمطبقة في أوربا معقدة إلى أبعد الحدود بحيث تستخدم أكبر عدد ممكن من السرعات التي تتيحها الموسيقى ذاتها، بما في ذلك السنكوب وهو ما سماه العرب "الرباط" أو "اللطوة" أو

"التمخير"، حسب الحال، وبما فيه تجزئة زمن النقرة إلى نقرتين سريعتين أو إلى أربعة نقرات سريعة جداً وأكثر من ذلك، وهو ما سماه العرب "التضعيف"، وتطبيق السنكوب حتى على النقرات المتناهية في السرعة، بل دخول انقسامات لمدة ربع الصوت حتى إلى أجزاء من أعداد فردية. فلم يعد هناك ثلاثية (ثلاث نقرات في زمن نقرتين) وسداسية (ست نقرات في زمن أربع) فحسب، بل اصبح زمن النقرة ينقسم إلى سبع نقرات أو تسع، مع ما في ذلك من صعوبة هائلة في الأداء. وبهذا عادت الإيقاعات الغربية إلى الأوزان الكمية ولكن من مصادر مستوردة.

كذلك فقد شرع الغرب بالتطلع إلى إيقاعات الشرق. فقد تضمّن كتاب الباحث الألماني غيغر المشار إليه [٣٦] عدداً كبيراً من الإيقاعات التركية والفارسية والهندية والمقدونية واليونانية، والكثير منها معروف ومطبّق في بلاد العرب.

---

٣٦ الصفحات ٢٠٥-٢٢٤

الباب الثاني

الإيقاعات العربية القديمة

المعروف أنه كان ثمة ثمانية إيقاعات عربية قديمة، اتُّفق على عددها واختُلف على مضمونها فيما يبدو، ويرجّح الباحثون أنها اندثرت، وقلّ من كلّف منهم نفسه عناء استقصائها، اللهم إلا في مجال تحقيق بعض المخطوطات، دون اتفاق المحققين على ما فهمه كل منها.

وكان من هذه الإيقاعات ما اتّفق في الاسم مع بعض بحور الشعر وإن خالفها في المدلول كاسم الهزج والخفيف. كما أننا نجد بعض هذه الأسماء ما يزال حيّا في بعض الإيقاعات المعاصرة دون أن يثبُت، أو على الأقل أن يتضح، وجود رابطة بين هذا الاسم ومدلوله في القديم.

كذلك فمن المتفق عليه أن تلك الإيقاعات كانت موجودة في العصور الإسلامية، دون استقصاء علمي حقيقي عمّا إذا كانت تلك الإيقاعات قد وجدت أيام عرب الجاهلية أم لا.

اختلاف الأدبيات العربية في موضوع الإيقاعات القديمة

كتب ابن زيلة [1]:" وتذاكر المتقدمون والمتأخرون في أمر الإيقاعات وعددها فخلطوا تخليطاً عظيماً وأظنهم لم يقفوا على الأمر الحق فيها". وأضاف زكريا يوسف: "إن موضوع الإيقاعات هو من أكثر المواضيع اضطراباً في المصنّفات العربية".

والواقع أن من يستعرض أقوال المؤلفين تصعقه الاختلافات الشديدة في الشرح والتوضيح ونجد أنفسنا أمام مهمة معقّدة حقاً.

فالأدبيات التي وصلتنا منذ الكندي، وهو أول فيلسوف عربي، كثيراً ما انطوت على غوامض والتباسات تقبل مختلف التأويلات، زاد فيها اختلاف محققي المخطوطات في تفسيراتها. ولابد أن زكريا يوسف قد

---

[1] الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف.

لاحظ اختلاف الإيقاعات حسب الروايات، فتخلص من المشكلة بتفسير بسيط هو أن أشكال الإيقاعات قد تغيرت عبر الزمان. فقال إن هذه الإيقاعات "قد أصابها التطور طبعاً كما أصاب الموسيقى عامة".

غير أن دراساتنا المتعمقة أثبتت أن هذه الاختلافات **ظاهرية** فحسب. إن من تصدّى لتفسير المخطوطات القديمة دون ان يتعمّق في فهم نظرية الإيقاع كما شرحها الفلاسفة العرب القدماء، بما في ذلك قواعد التصرفات المسموح بها، ولاسيما حذف الفاصل كلياً أو جزئياً، والتضعيف، والطي، والتشبيع، وجمع دورين متتاليين أو أكثر يختلف أحدها عن الأخر بتعديل معين ضمن قواعد المسموحات، لابد أن يحتار وأن يرِد موارد الخطأ.

التنسيق بين الأقوال في الإيقاعات العربية القديمة

سنحاول في ما يلي من الفقرات استعراض أشكال الإيقاعات كما أوردها المؤلفون من فلاسفة وعلماء آخرين، ومقارنة اقوالهم على المستوى التفصيلي عن كل إيقاع على حدة، مما يتيح الفهم الصحيح لما عناه كل منهم، أو تقرّبه من حقيقة الأمر، ذلك أن أشكال التعبير كثيراً ما تختلف حسب شخصية المؤلف، مما قد يؤثر على تفسير المحقق المعاصر. وبالفعل فقد اختلفت تفاسير المعاصرين حتى بالنسبة لمؤلف واحد، وما ذلك إلا لسبب بسيط هو أن كل نص دُرس على انفراد، الأمر الذي أفسح مجالاً واسعاً لاختلاف الفهم وبالتالي البعد عن الصواب أحياناً. ولذلك فسوف نستعرض الإيقاعات فرادى، وقد اتُّفِق على أسمائها اتفاقاً نسبياً، وننظر إلى كل شروحها التي بين أيدينا، لعلنا نصل إلى حقيقتها، أو لعلنا على الأقل نستطيع أن نجعل الخلاف في أضيق حدوده. وحين نستعرض أقوال المؤلفين في شرحها سنلجأ إلى

التسلسل التاريخي، على أمل أن نصل إلى إظهار عنصر التطور عبر الزمان أو الخلاف عبر المكان، حسب موطن المؤلف.

ومنذ البداية نؤكد على أهمية التمييز بين المدرسة **البُنيوية**، وتعتمد على التمييز بين زمان السكون بين النقرات، وأبرز ممثليها الفارابي وابن سينا، وتتفرع عنها المدرسة **العروضية**، التي يمثلها مؤلفون أبرزهم إخوان الصفا، وإلى حدٍّ ما ابن سينا، والأرموي، والمؤلف المجهول لكتاب "الشجرة ذات الأكمام" الذي أخذ عن الشاعر صفي الدين الحلي، وبين المدرسة **العددية**، التي تعتمد أساساً على مجموع المدة الزمنية للإيقاع، وأبرز ممثليها ابن زيلة، وهي السائدة في أيامنا. فمن خلال هذا التمييز تظهر فروق هامة في زاويتي النظر لا بد من التطرق إليها. فاعتقادنا أن هذا التباعد كان نتيجة عدم إتقان الموسيقيين لعلم العروض وعدم إتقان العروضيين لعلم الموسيقى، وسنرى أن التوفيق بين هذه المدارس، وهو في ما نعتقد ضرورة ملحة، ليس من الأمور العسيرة.

ورغبة في التوضيح والتسهيل في شرحنا وتدويننا للإيقاعات سنستعمل طريقتنا في التدوين كما وردت في الفصل الثالث (تاسعاً) من هذا الباب [٢]، كما سنحاول، إذا لم ترد هذه الإيقاعات في المراجع على شكل تفعيلات أصلاً، أن نترجمها إلى لغة العروض أي التفعيلات، وإن

---

٢ للتذكير برموزنا:

ه للنقرة القوية (دم) لربع الصوت أي السوداء

ء للنقرة الخفيفة (تك) لربع الصوت أي السوداء

ـ للسكتة لربع الصوت أي السوداء

َ (فتحة) على الرمز لتنصيف المدة إلى ثُمن الصوت أي ذات السن

ً (تنوين بالفتح لتربيع المدة إلى نصف ثُمن الصوت أي ذات السنين

خرجت على تفعيلات العروض المألوفة، ذلك أن الموسيقى أغنى وأكثر تعقيداً، غير أن لغتنا العربية تستوعب الإيقاعات الموسيقية مثلما استوعبت أوزان الشعر التقليدية والمحدثة.

الفصل الأول

تسميات الإيقاعات القديمة ومدلولاتها

في هذا الفصل سوف نبحث في أسماء الإيقاعات الثمانية المشهورة والأسماء الأخرى التي وردت في المراجع، ونوضح مدلول التسميات المختلفة.

١) أسماء الإيقاعات الثمانية المشهورة

مع أن المراجع التي وصلت إلى جيلنا تختلف في شرح بنية كل إيقاع، فإنها تكاد تُجمع على أن الإيقاعات العربية القديمة **ثمانية هي:**

الثقيل الأول وخفيفه

الثقيل الثاني وخفيفه

الرمل وخفيفه

الهزج وخفيفه

فهذه الثمانية تندرج إذن ضمن أربع فئات، لأن لكل من الأربعة الرئيسية خفيفه، كما أن لها تفرعاتٍ وأشكالاً متعددة لابد من بحثها بالتفصيل، انطلاقاً من الحرص على استكمال صورة هذا التراث.

ونلاحظ منذ البداية أن اسمَي الرمل والهزج موجودان، كأسماء، في عروض الشعر وفي الإيقاعات المعاصرة، بينما لا يوجد في العروض اسم الثقيل.

٢) توضيحات حول تسميات مخالفة

ولكن قبل الخوض في هذه الإيقاعات لابد أن نشير إلى أنه قد ترد في بعض المراجع أسماء **تختلف** قليلاً عن الأسماء التي عرضناها هنا، واعتبرَتها المراجع التي وردت فيها من بين الثمانية، فذكرتها وأهملت غيرها، لتحافظ على رقم ثمانية المشهور، وأهمها:

أ ـ خفيف الثقيل

وهذا يعني عدم التحديد إلى أي الثقيلين ينتمي. وقد ورد هذا الاسم عند الكندي وعند الأرموي ومؤلف "الشجرة ذات الأكمام". ولكن الصحيح أنه عندما يأتي هذا الاسم بدون تحديد انتمائه لأي الثقيلين، يُقصد به **خفيف الثقيل الأول**، ذلك أن خفيف الثقيل الثاني هو الماخوري حسب أغلبية المراجع.

ويشير الأرموي في معرض سرده لتباين الآراء إلى أن إيقاع خفيف الثقيل هو الثقيل الثاني نفسه عند بعضهم. وهذا بالطبع خطأ كما سنرى.

أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فليس واضحاً عنده إلى أي الثقيلين ينتمي خفيف الثقيل كما أورده، ذلك أنه يعتبر أن أزمنة الثقيل الأول والثقيل الثاني وخفيف الثقيل كلها متساوية، وهذا غير صحيح.

ب ـ الماخوري:

الماخوري هو حسب أغلب المراجع خفيف الثقيل الثاني. ولم يشذ عن هذا سوى إخوان الصفا الذين ذكروا خطأً أنه خفيف الثقيل الأول، وابن زيلة الذي قال من جهة إن خفيف الثقيل الثاني يسمى الماخوري أيضاً، إلا أنه من جهة أخرى عرض للماخوري وزناً آخر مختلفاً تماماً عما عرضه الآخرون، وكان الوحيد الذي ادعى للماخوري وزناً آخر، وكان في ذلك على خطأ.

وسنبحث في الماخوري تحت عنوان خفيف الثقيل الثاني.

ج ـ الإيقاعات الممخّرة

قال الفارابي تحت عنوان "تخفيف الإيقاعات" [٣]: "وقد تمخّر جميع الإيقاعات سوى الماخوري"، وبهذا يكون قد وضع التمخير تحت مظلّة

[٣] كتاب الموسيقى الكبير ص ١٠٥٢

التخفيف الذي يعني أصلاً التقريب بين النقرات بتقصير زمان السكون بينها. وأوضح الفارابي أن التمخير يمكن أن يطرأ على جميع الإيقاعات. وهو بذلك يعطيها بُنى مختلفة تماماً كما سنرى. وقوله "سوى الماخوري" واضح لأن الماخوري هو ممخّر أصلاً. ولكن يجب التنويه هنا بأن التمخير ليس مرادفاً للتخفيف، فالتمخير مصطلح علمي دقيق، والتخفيف أشمل منه، حيث استعمله العرب أحياناً كنوع من الحث. وسنواجه مثلاً ممخّر الثقيل الأول الذي يختلف عن خفيف الثقيل الأول. ولكننا سنواجه أيضاً أشكالاً عرضها بعض المؤلفين، ولاسيما الأرموي، على أنها هي الأشكال الأصلية للإيقاعات ولكنها في الحقيقة ممخّراتها كما سنرى، وهي الأشكال التي سادت في عصرهم.

وقد جاء مصطلح التمخير في الأصل من مَخَرَ، كقولك: مخرت السفينة عباب البحر. وهذا معناه أن السفينة تمر عبر الأمواج. فالتمخير إذن أسلوب في تعديل بنية الإيقاع العروضية، تقبله الموسيقى، ينتقل بالإيقاع من الرتابة إلى الانسيابية والتموّج، وبعبارة أدق من الموصّل إلى المفصل، أي من الأزمنة المتساوية بين النقرات إلى الأزمنة المتفاضلة. ويضيف الفارابي في شرحه للتمخير بالأسلوب الموسيقي البحت: "وذلك إنما يكون متى كانت النقرات لا تعقبها وقفات أصلاً، لكن تعقبها حركة أبطأ من أسرع نقلةٍ تُمكن من نغمة إلى نغمة، ويكون زمانها أقل من زمان حركة إيقاع يتقدمها وقفة تعقب نقرة". إن هذا الكلام يعني بكل بساطة، باللغة العروضية، إحلال الأوتاد محل الأسباب. وهذا بالضبط ما يسميه موسيقيو عصرنا **السنكبة**، أي إدخال

السنكوب على بنية الإيقاع بدون تغيير مجموع مدته [٤]، فتُقصّر مدة نقرةٍ ما في بداية الجملة الإيقاعية ويستعاض عن الزمن المفقود بإطالة مدة النقرة التي تليها. ومن هنا جاء قول الأرموي بأن مجموع وتدين يساوي مجموع ثلاثة أسباب، أي أن (بلى بلى) تساوي (لالالا)، والمقصود بالتساوي هو تساوي مجموع المدتين الزمنيتين، وهذا وارد في الموسيقى رغم الاختلاف الواضح من حيث البنية العروضية. ومن هنا أيضاً يتضح القول بأن إبراهيم الموصلي كان يحب التلحين على إيقاعات ممخّرة، وأنه أول من مخّر الإيقاع.

ونعتقد اعتقاداً جازماً بأن عملية التمخير التي جاء بها إبراهيم الموصلي لم تكن إلا لمواءمة الإيقاع مع الشعر المختار للغناء. فأغلب ما أوردته كتب الأدب من أشعار غُنيت على إيقاع الثقيل الأول أو الثقيل الثاني إنما كانت من البحر الطويل، يليه البحر الوافر، وهذان البحران تبدأ أوزانهما بوتد. فالطويل يبدأ بوزن (فعولن) وهي وتد وسبب أي (بلى لا)، والوافر يبدأ بوزن (مفاعلتن) وهي وتد وفاصلة أي (بلى لِمَلا). وهذا يوحي بأن ما سمي بالغناء المتقن عند العرب القدماء لم يقتصر على تطويع كلام الشعر للإيقاع، وإنما شمل أيضاً تطويع الإيقاع لكلام الشعر.

د ـ المضلّع

ورد اسم هذا الإيقاع في "الشجرة ذات الأكمام" على أساس أنه أحد الإيقاعات الثمانية. وهذا خطأ لأن بنية الإيقاع كما ورد في هذا المرجع

---

[٤] مع أن التمخير كثيراً ما ينقص المدة الكلية للإيقاع عن طريق إلغاء الفاصل في نهايته، أو إلغاء زمان السكون بين نقرتين أو تقصيره دون التعويض عن ذلك النقص.

تشبه ممخّر الثقيل الأول، ولذلك سنبحثه ضمن فئة الثقيل الأول وتحت عنوان ممخّر الثقيل الأول.

هـ - ثقيل الرمل

وقد ورد هذا الاسم عند الفارابي وعند ابن زيلة وعند الأرموي وفي "الشجرة ذا الأكمام"، ولكن بمفهومين مختلفين. ففي الغالب يعتبر ثقيل الرمل هو الرمل نفسه، وذلك في مقابل اسم خفيف الرمل، وهو هكذا عند ابن زيلة. أما الفارابي فذكر الإيقاع باسم "الرمل أو ثقيل الرمل"، حيث اعتبر ثقيل الرمل هو الرمل، أو مضاعفه عندما يؤخذ من الرمل دوران متتاليان أو أكثر، ويتخذ كل دور منهما أحد أشكال الرمل، فيصبح مجموع الإيقاع مركّباً وطويلاً، وهو عند الأرموي يعني مضاعف الرمل.

أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فذكر الرمل وثقيل الرمل وأهمل خفيف الرمل. وسنبحث في هذه الأشكال ضمن فئة الرمل.

و - خفيف الخفيف:

وقد جاء اسمه عند الكندي وعند إخوان الصفا على أساس أنه أحد الإيقاعات الثمانية. فالكندي وإخوان الصفا ذكروا خفيف الخفيف وأهملوا ذكر خفيف الهزج، بينما تعرض ابن خرداذبه والفارابي وابن زيلة إلى خفيف الهزج، فبدا ببنية كالهزج ولكن أسرع وأقصر، مما يدل على أن خفيف الخفيف ما هو إلا ممخّر خفيف الهزج نفسه، ولذلك سنبحث فيه ضمن فئة الهزج.

ز - الفاختي

جاء اسم الفاختي في "الشجرة ذات الأكمام" على أساس أنه أحد الإيقاعات الثمانية، ومن الواضح الخطأ في هذا. فقد ورد هذا الاسم في

الأصل عند الأرموي على أساس أنه إيقاع فارسي، فهو إيقاع جديد دخل الموسيقى العربية منذ أواخر الخلافة العباسية، ونظراً لطبيعة بنيته فقد صنّفناه ضمن فئة الهزج.

ح ـ أهزاج مميزة

وقد وردت في "الشجرة ذات الأكمام" أشكال اعتُبرت فروعاً من الهزج هي **المضرّب والمدولب والطنبوري والمرحل والمحثوث والمشكول والمحصور**. وهذه الأشكال تمثل ما أصبح مألوفاً في القرن السابع عشر الميلادي.

وسنبحث في هذه الأشكال في فئة الهزج.

ط ـ تسميات وصفية للإيقاعات

أشار ابن خرداذبه إلى أن كلاً من الإيقاعات الثمانية له **مزموم ومطلق**، "وتختلف مواقع الأصابع فيهما فيحدث لها ألقاب تُميَّز بها **كالمحصور والمحمول والمحثوث والمخلوع والإدراج**". ولكن المعروف في الموسيقى أن المطلق هو ما كان على مطلق الوتر والمزموم هو بعفق الوتر بالاصبع ويستعمل خاصة للعفق بالسبابة، والمحصور هو بالبنصر، والمحمول بالوسطى. أما المحثوث فهو المُسرّع. وأما المخلوع فاعتقد أنه يمثل حالة الطي، كما أن الإدراج يمثّل في اعتقادي يمثّل حالة التضعيف أو حالة التشبيع بوضع نقرة مكان سكتة ٥.

---

٥ هذا السرد يطرح استفهاما حول علاقة مواقع الأصابع على الأوتار بالإيقاع، والمرجّح أن المغنّي كان يضرب الإيقاع على العود بأنغام مختلفة بين الغناء كفواصل تذكّر بالإيقاع ولكن ضمن المقام الموسيقي. وهذا الأسلوب في التوقيع معروف في أيامنا حيث توجد آلات إيقاعية تتضمن أنغاماً مختلفة للنقرات. وكذلك فإن مواقع الأصابع على الدفّ قد تختلف بين وسطه ومحيطه، فالضارب على الدف يتمكن من إخراج نغمات محدودة على الدف تلائم اللحن والإيقاع معاً.

وفي جميع الأحوال فجميع الإيقاعات الثمانية والإضافية بأشكالها المختلفة تبقى بحد ذاتها إيقاعات حقيقية وحية دخلت حيز التطبيق عند العرب وتطورت حتى ما قبل حوالي أربعة قرون من الزمان، ولذلك سنعتبرها جميعاً جزءاً من التراث القديم، وسنتناولها بالتصنيف والتفسير، قبل أن نبحث في الإيقاعات المعاصرة.

وقد يكون من المفيد هنا أن نلاحظ أن إيقاعي "الثقيل" و"الخفيف" المعاصرَين[٦] يبدوان بعيدَي الصلة بالثقيلين وخفيفيهما من الإيقاعات القديمة، كما ينطبق هذا القول على أشكال الرمل المعاصرة [٧].

---

٦ ورد هذان الإيقاعان عند كامل الخلعي في "كتاب الموسيقى الشرقي" الصادر في مصر عام ١٣٢٢هـ.

٧ انظر الباب الرابع من هذا الكتاب.

الفصل الثاني

بُنى الإيقاعات القديمة المشهورة

يمكن تصنيف الإيقاعات القديمة المشهورة إلى أربع فئات، هي فئة الثقيل الأول، وفئة الثقيل الثاني، وفئة الرمل، وفئة الهزج.

الفئة الأولى - فئة الثقيل الأول

تشمل هذه الفئة الثقيل الأول وممخّره وخفيفه.

أ - الثقيل الأول وممخّره

١ - الوصف

وصف **الكندي** الثقيل الأول بقوله: "ثلاث نقرات متواليات، ثم نقرة ساكنة، ثم يعود الإيقاع كما ابتُدئ به".

ووصفه **ابن خرداذبه** بقوله: "ثلاثة ثلاثة، اثنتان بطيئتان ثم نقرة واحدة".

ووصفه **الفارابي** بأنه ثلاث نقرات ثقال متوالية، إلا أن الفارابي لم يكتف بهذا الوصف المبتسر وإنما دوّنه بدقة لا تقل وضوحاً عن التدوين المعاصر.

ووصفه **إخوان الصفا** بأنه "تسع نقرات، ثلاث منها متواليات، وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة، ثم خمس نقرات واحدة منها مطوية في أولها".

وقال **ابن زيلة** إن الثقيل الأول هو ثُمانيّ (أي من ثمانية أسباب) وأقصاه بالتضعيف ست عشرة نقرة.

وقال **الأرموي** إن زمان دوره يعادل ثمانية أسباب ثقال، فتكون نقراته ست عشرة نقرة، إلا أنهم يسقطون منها إحدى عشرة نقرة، فيبقى خمس نقرات والباقي زمان سكوت.

وقد وصفه مؤلف **"الشجرة ذات الأكمام"** بقوله: "ودوره ستة عشر نقرة وهو مركّب من وتدين مجموعين وسبب ثقيل ثم سبب خفيف، ثم سبب ثقيل ثم سبب خفيف، ثم سبب ثقيل" [٨].

فأين هو الثقيل الأول من هذه الأوصاف التي تبدو متضاربة، وأين حقيقته؟ لقد وجدنا بالبحث أن جميع هذه الأوصاف على الأرجح صحيحة، ولكن ينبغي تفسيرها ليظهر انسجامها. وسنوضّح ذلك من خلال البحث في محاولات التدوين، وتكوين الوزن العروضي.

٢ ـ تدوين الثقيل الأول ووزنه العروضي

دور الأصل:

أول من دوّن إيقاع الثقيل الأول هو **الفارابي**، وقد دوّن دور الأصل للثقيل الأول بطريقته التي نحاول ترجمتها إلى طريقتنا في التدوين:

(٨) ه ~ ه ~ ه ~ ~ ~

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا (لالالا)

أي: **مفـ(عو) لا(تن) مفـ(عولاتن)**

وما بين قوسين يمثّل زمان سكوت.

وزمان السكوت الأخير هو الفاصل بين دور ودور يليه.

ولكي نكتشف البنية الهيكلية للإيقاع من خلال ذلك التدوين نحثّه أي نضاعف سرعته فيكون لدينا:

(٨َ) ه ه ه ~

فيصبح وزنه: لا لا لا (لا)

أي: **مفعولا(تن)**

---

٨ وقد كان بإمكانه من الناحية العروضية أن يقول : من وتدين وفاصلتين وسبب ثقيل، فالنتيجة واحدة.

ويبقى لدينا زمان سكوت هو ما بين القوسين [٩].

ولكن إذا ضاعفنا السرعة مرة أخرى، أي جعلناه بأربعة أضعاف سرعته الأصلية، نجم لدينا الشكل التالي:

(٨ً) هَ هَ هَ ~

وبالاختصار: (٨ً) هَ هَ ه

حيث استُوعب زمان السكوت بدمجه مع النقرة التي سبقته.

فالوزن هو: لِمَلا

أي: **فَعِلن**

وهي جملة **بحر الخبب** في الشعر. ولكن يجب أن يبقى في الأذهان أن هذه الجملة هي نواة الإيقاع، فهذه الجملة ممطوطة إلى أربعة أضعاف زمنها.

أشكال مشتقّة للثقيل الأول:

غير أن الفارابي ذكر أن دور الأصل بالشكل الأصلي البطيء الذي دوّنه قد يدخله تغيير كاستبدال نقرات بسكتات أو بالعكس. فقد **يُشبع** فيكون وزنه مثلاً:

(٨) ه ه ه ه ه ~ ه ~

فوزنه يبقى مشابهاً: لالالالا لا(لا) لا(لا)

أي: **مفعولاتن مفـ(ـعو)لا(تن)**

وعلى هذا الأساس نفهم **الكندي** الذي لابد أنه وصف إحدى الحالات التي كانت معروفة في زمانه وهي "ثلاث نقرات متواليات، ثم نقرة ساكنة، ثم يعود الإيقاع كما ابتُدئ به". فتدوينها يمكن أن يكون:

(٨) ه ه ه ~ ه ~ ~ ~

---

٩ بهذا نتوصل إلى خفيف الثقيل الأول كما سيأتي معنا.

فلا بد من وجود زمان سكوت قبل النقرة الأخيرة، إذ لو كانت النقرات متواصلة لكان قال الكندي: أربع نقرات. أما النقرة الساكنة فتعني أن ثمة سكتة طويلة تليها، والأرجح أن هذا هو طولها الحقيقي. فالوزن بهذا يصبح:

لالالا(لا) لا(لالالا)

أي: **مفعولا(تن) مفـ(عولاتن)** [١٠]

وعلى أساس تدوين الفارابي ونظرية ابن سينا نستطيع أن نفسر قول **ابن خرداذبه** بأن الثقيل الأول هو "ثلاثة ثلاثة، اثنتان بطيئتان ثم نقرة واحدة". فالفاصل هو على رأي ابن سينا [١١] ليس من أصل الإيقاع، فيمكن إلغاؤه، كما يمكن ضمّه واستعمال فراغاته بنقرات. وقول ابن خرداذبه "ثم نقرة واحدة" بعد قوله "اثنتان بطيئتان" يعني أن النقرة الواحدة ليست بطيئة.

فبإلغاء الفاصل من دور الأصل، يصبح الإيقاع كما يلي:

---

١٠ لم ينتبه محققا رسالة الكندي إلى مسألة طول السكتة الأخيرة أو وجود سكتة قبل النقرة الأخيرة، حيث دوّنه محمود الحفني على أساس خمسة أثمان أي: (هَ هَ هَ ه)، ووزَنَه على: فَعِلَتن، كما دوّنه زكريا يوسف على أساس خمسة أثمان أيضاً: (هَ هَ هَ ءَ ~َ). وواضح تساوي الوزن عندهما، فالنقرة السريعة التي تليها سكتة بسرعتها يمكن أن تدوّن كنقرة طويلة. أما كون النقرة الأخيرة عند زكريا لينة (خفيفة حسب تعبيره) فهو اجتهاد من عنده، وهو اجتهاد خاطئ حيث لم يحدد الكندي قوة النقرات، وتجنب الحفني التحديد.

وإلى جانب تقصير المحقّقَين في الكشف عن الزمن الكلي للإيقاع كما وصفه الكندي، تبرز مسألة هامة أخرى هي أن الإيقاع من النوع الرصين البطيء، فكان الأصح تدوينه بتنصيف سرعته، أي على أساس أن النقرة تأخذ مكان سبب خفيف أي زمن السوداء بلغة الموسيقى.

١١ ورد معنا في الفصل الثالث من الباب الأول "التنظير العربي".

(٥) ه ـ ه ـ ه

فوزنه: لا(لا) لا(لا) لا

أي: **فعْـ(لن) مفـ(عو)لن**

وهذا الشكل تظهر بنيته بمضاعفة سرعته حيث يصبح:

(٥َ) ه ه هَ

فوزنه: لالالَ

أي: **مفعولُ**

أما قول **إخوان الصفا** بأنه : "تسع نقرات، ثلاث منها متواليات، وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة، ثم خمس نقرات واحدة منها مطوية في أولها"، فنستبق الأمر ونقول إن الموضوع لا يخرج عن حالة دورين من الإيقاع، دخل عليهما تعديلات من النوع الذي أشار إليه الفارابي. وهنا لابد من وقفة:

فإخوان الصفا أضافوا إلى وصفهم الوزن العروضي: "كقولك:

مفعولن مف   مفاعيلن مف

وعلى أساس هذا التعبير العروضي البحت كان يمكن لهم أن يقولوا: (مفعولاتن مفاعيلاتن)، ولكن من الواضح أنه كان لهم غرض آخر. فقطع (مف) في جزئي الإيقاع يشير بوضوح إلى زمان سكوت وراء كل منهما، كما أن قولهم: ثلاث منها متواليات وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة" يؤكد أن المفردة الثقيلة الساكنة يسبقها زمان سكوت، وإلا لم يعتبروها مفردة.

وإذا نظرنا إلى تفعيلاتهم بدا لنا الإيقاع مؤلفاً من جزئين، والجزء الثاني يزيد على الأول بمقدار حرف متحرك واحد في بدايته. والصحيح أن هذا الحرف المتحرك في أول الجزء الثاني إنما يتبع الجزء الأول،

وهو **نقرة المجاز** في آخر الدور لأن الإيقاع كما وصفوه يتألف من دورين أولهما يتضمن نقرة مجاز في آخره، والثاني يحافظ على زمان السكوت عند انتهاء الدور الثاني، وإن كانت نقرة المجاز قد ظهرت في أول الجزء الثاني (الميم في مفاعيلن). وقد احتلت نقرة المجاز نصف سكتة، يؤكد ذلك عبارة "واحدة منها مطوية في أولها". وبهذا يمكن تدوين الدورين المتواليين وغير المتماثلين من الإيقاع:

(١٦) ه ه ه ~ ه ~ ~ ~ َ~ َ~ ء ه ه ه ~ ه ~ ~ ~

وزنه: لالالا(لا) لا (لالالِـ)ـمَ لالالا(لا) لا(لالالا)

ويكون الوزن العروضي الأدقّ، أي بتحديد دقيق للسكتات والنقرات:

مفعولا(تن) مفـ(ـعولا تُـ)ـكَ مفعولا(تن) مفـ(ـعولاتن)

وما بين قوسين يشكل زمان سكوت. والمجموع يساوي بالضبط دورين من الإيقاع.

فإخوان الصفا لم يكونوا على خطأ ولكن تعبيرهم كان ينطوي على بعض الغموض كان لابد من توضيحه. ولذلك فبالنسبة للشعر الموائم لرواية إخوان الصفا يمكن ملء الفراغات مثلما يمكن استعمال وزن (مفعولاتن مفاعيلاتن) على أن يراعي الملحن أزمنة السكوت.

أما **ابن سينا** فلم يوضح بنية الثقيل الأول وإنما اقتصر على ما سماه خفيف الثقيل، وعلى قوله إن فاصل الأخفّ زمانٌ واحد، وفاصل الثقيل الأول ضعفه. وسنعود إلى ابن سينا عندما نبحث في خفيف الثقيل الأول.

أما **ابن زيلة** فقد دوّن الثقيل الأول برمزين هما حرف التاء للنقرة والسكون لتمثيل السكتة، ونترجمه كما يلي:

(٨) ه ~ ه ~ ه ~ ~ ~ ~

فوزنه: لا(لا) لا(لا) لا(لالالا)

أي: **مفـ(ـعو) لا(تن) مفـ(ـعولاتن)**

وهنا نجد ابن زيلة الذي انتقد من سبقه يدوّن الثقيل الأول من حيث النتيجة كما دونه الفارابي. إلا أنه أضاف بأنه يتألف من ثلاث نقرات، ولكنه قد يصل إلى ستة عشر نقرة، إذا مُلئت فراغاته واستبدلت كل نقرة بطيئة أو السكتة المساوية لها، بنقرتين سريعتين. وهذه المسموحات لا تخرج عما قال به الفارابي، وهي نتيجة لتشبيع وتضعيف.

وأما **الأرموي** فقد دوّن الثقيل الأول بأسلوب يمزج بين الموسيقى والعروض. ونترجم تدوينه كما يلي:

(١٦َ)هَ ~َ ~َ / هَ ~َ ~َ / هَ ~َ ~َ ~َ / هَ ~َ / هَ ~ ~ ~

فقد اعتبره من وتدين ففاصلة فسبب خفيف ففاصلة، أي:

بـ(ـلى) بـ(ـلى) لِـ(ـمَلا) لا لِـ(ـمَلا)

ومن الواضح أن الأرموي يؤكد بشكل مباشر رأي ابن زيلة في أن ثمانية أسباب خفاف (كما حدد الفارابي بتدوينه) تساوي ثمانية أسباب ثقال وبالتالي ستة عشر نقرة أو سكتة قصيرة. ومن المعروف في رموز الموسيقى أن (٨) تساوي (١٦َ) وهو التساوي بين ثمانية أرباع وستة عشر ثُمناً.

غير أن تقطيع الأرموي مهمّ لأنه كان راسخاً على ما يبدو في أذهان الموقّعين في أيامه. فيكون وزنه:

مـ(ـفا) عـ(ـلن) فَـ(ـعِلا) تـ(ـن) فَـ(ـعِلن)

وما بين قوسين يمثّل زمن سكوت.

ويبدو أن الأرموي تقصّد أن يجعل زمان السكوت على هذا الشكل لكي يتيح التصرف بالتشبيعات، ولها إمكانات كثيرة، فذكر شكل التشبيعات السائد في أيامه. ذلك أنه أضاف: "والموقّع ربما قرن بكل حركة من حركات الأوتاد والأسباب والفواصل، ما عدا السواكن، نقرة نقرة". وهذا يحوّل الإيقاع إلى:

مـفا عـلن فَعِلاتن فَعِلن

غير أنه من الواضح أيضاً أن هذين الشكلين اللذين اشتهرا في أيام الأرموي، هما نوع من **ممخّر** الثقيل الأول، لأنه يبدأ بالوتد. وهذا يؤكد لنا النظرية التي تعرضنا إليها سابقاً وهي أن التمخير هي أسلوب لتحويل الإيقاع الموصّل إلى مفصّل بشكل يحقق الانسجام مع الشعر المختار.

وهنا يحسن أن نراجع ممخّر الثقيل الأول كما دوّنه الفارابي:

ممخّر الثقيل الأول عند الفارابي

ولم يرد هذا الاسم إلا عند الفارابي، مما يدل مع الأسف على أن مفهوم التمخير لم يستوعبه أحد رغم توضيح الفارابي. وهذا هو الإيقاع الممخّر الوحيد الذي دونه الفارابي عندما بحث في تمخير الإيقاعات، علاوة على الماخوري نفسه. **فممخّر الثقيل الأول**، أي بعد استبدال الأسباب بالأوتاد، وهو نوع من "السنكوب" بالمصطلح المعاصر، دوّنه الفارابي بما يعادل الشكل التالي:

(٢٤َ)ءَ ه ءَ ه ءَ ه ه ~ ءَ ه ءَ ه ءَ ه ه ~

ومن الواضح أن هذا الإيقاع كما دوّنه الفارابي يشكل بحد ذاته دورين متتاليين متشابهين، مما يشير إلى أن الدورين يساويان ثلاثة أدوار من الثقيل الأول بعد حثها أي زيادة سرعتها، وبعد تغيير بنيتها بحيث تحل

فيها الأوتاد محل الأسباب، وهكذا تحوّل الإيقاع من ثمانية أرباع إلى أربع وعشرين ثُمناً، انقسما إلى نصفين متشابهين.

ووزن هذا الشكل من ممخّر الثقيل الأول:

بلى بلى بلى لا(لَ) بلى بلى بلى لا(لَ)

أو: مفاعلن مفاعيـ(لُ) مفاعلن مفاعيـ(لُ)

ويضيف الفارابي: إن "من عادة الممخّرات أن تكرر أجزاؤها الممخّرة مراراً كثيرة، فيطول لذلك أدوارها العظمى".

ولذلك دوّن الفارابي شكلاً آخر من ممخّر الثقيل الأول كما يلي:

(٢٤َ)ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ه ه ~ ~ ~

ووزنه: بلى بلى بلى بلى بلى بلى لا(لالا)

أي **مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفـ(ـعولن)**

فهذان هما دوران من الإيقاع الممخّر، متساويان وغير متشابهين، يشكل مجموعهما دوراً جديداً يساوي ثلاثة أدوار من أصل الإيقاع بعد حثّها.

ونلاحظ أن الجزء الثاني من الإيقاع (المساوي للجزء الأول) يشبه تماماً ما أسماه مؤلف :"الشجرة ذات الأكمام باسم المضلع، ويحسن أن نذكره في هذا المكان:

المضلّع

ورد اسم هذا الإيقاع عند مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" ولم يرد عند غيره وهو في الحقيقة النصف الثاني من أحد أشكال ممخّر الثقيل الأول. ولكن مع ملء فراغ السكتات بنقرات. وهو حسب قوله: اثنتا عشر نقرة، ويتألف من وتدين مجموعين وثلاثة أسباب خفاف. ونترجم وزنه:

بلى بلى لالالا

أي: **مفاعلن مفعولن**

غير أن الثقيل الأول نفسه عند مؤلف "الشجرة" هو من ستة عشرة نقرة (وهو يقصذ الحد الأقصى لنقرات سريعة يمكن أن يطوى بعضها)، وبهذا يتفق مع ابن زيلة والأرموي، ومن حيث النتيجة أيضاً مع الفارابي، إلا أنه يشرح بنيته بشكل مختلف نوعاً ما، ونختصر شرحه بالوزن التالي:

بلى بلى لِمَـلا لِمَـلا لِمَ

أي **مفاعلن فَعِلن متفاعلُ**

ومن الواضح أن هذا الشكل هو نوع من ممخّر الثقيل الأول أيضاً.

ومن الجليّ أن الشكل الممخّر، أو بالأحرى الأشكال الممخّرة من الثقيل الأول هي التي سادت في بغداد منذ أواخر العصر العباسي، بعد أن ابتكرها إبراهيم الموصلي في قمة عصر العباسيين [١٢].

---

١٢ الغريب أن غطاس عبد الملك خشبة الذي حقق كتاب "الموسيقى الكبير" لأبي نصر الفارابي ومخطوطات أخرى كالأدوار للأرموي، انتقد جميع الصيغ التي جاءت في غير "الموسيقى الكبير" وتمسك بالصيغة الأصلية كما أوردها الفارابي فرفض أقوال موسيقار كبير كالأرموي، وغفل عن الصيغ المشتقة التي أوردها الفارابي ولاسيما صيغة ممخّر الثقيل الأول، فلم ينتبه إلى علاقة هذه الصيغة بالشكل الذي شرحه الأرموي. ويعتبر غطاس خشبة أن صيغة الفارابي الأصلية لإيقاع الثقيل الأول هي نفس صيغة "المخمس العربي" وهو إيقاع معاصر تدوينه:

(٨) ه ء ه ~ ء ~ ء ء

ولكن هذا مجرد تشابه في الطول الكلي، ويختلف عنه في مسألة لنقرات الثقيلة والخفيفة ومواقع السكتات. فطالما أن الاختلاف في المواقع موجود فلماذا لايعتبر من أشباهه مثلاً شكل إيقاع "المصمودي الكبير" المعاصر وتدوينه على أشهر الروايات:

(٨) ه ه ~ ء ء ه ء ~

والخلاصة بالنسبة للثقيل الأول هي أن بنيته الهيكلية هي على وزن (**فَعِلن**) ولكن بربع سرعتها، أي في أربعة أضعاف زمنها، كما أنه لا يوجد خلاف حقيقي بين جميع الروايات حوله، فهو من **ثمانية أسباب**. وتختلف الأشكال ضمن هذا الإطار ولكن ضمن القواعد العامة. فالسبب الثقيل يمكن وضعه مكان السبب الخفيف، وهي حالة التضعيف، ويمكن إحلال الأوتاد محل الأسباب على أساس تساوي مجموع الزمن وهي حالة التمخير. ولكن من الطبيعي أن تغيير الأشكال ضمن قواعد الموسيقى يأتي ببُنى عروضية مختلفة، وبذلك فاختلاف الروايات هو إغناء وليس مصدراً للتلبّك.

ب ـ خفيف الثقيل الأول

١ـ الوصف

وقد أورده **الكندي** تحت اسم خفيف الثقيل و وصفه بأنه: "ثلاث نقرات لا يمكن أن يكون بين واحدة منهن زمان نقرة، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة"

ووصفه ابن **خرداذبه** بأنه "ثلاثة ثلاثة على نسق الثقيل الأول، أقل قدراً".

ووصفه **الفارابي** : "ونقراته ثلاث ثلاث متوالية أخف من نقرات الثقيل الأول، ويحدث من التقريب بين نقرات الثقيل الأول". ولكن الفارابي أضاف التدوين فرسمه بدقة، فظهر عنده زمان السكوت في آخر الإيقاع.

ومثل ذلك إيقاعات مشابهة نوعاً ما كميزان دخول البيات الغرناطي أو المشدّ الغرناطي أو الشبيشي الكويتي (انظر الباب الثالث من هذا الكتاب)

أما **إخوان الصفا** فقد سبقت الإشارة إلى أنهم خلطوا بين خفيف الثقيل الأول وخفيف الثقيل الثاني، فوصفوا خفيف الثقيل الثاني بعبارات تكرر تماماً وصفَ الكندي، ومن حيث النتيجة وصفَ الفارابي أيضاً، لخفيف الثقيل الأول. ولذلك سنعتبر أن خلطهم بتبادل التسميتين بين الإيقاعين ناجم عن السهو، ونأتي بما وصفوا به خفيف الثقيل الثاني على أساس أنه خفيف الثقيل الأول. وعلى هذا الأساس فهو عندهم:

"ثلاث نقرات متواليات لا يكون بينها زمان نقرة، ولكن بين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة". وهذا هو بالضبط وصف الكندي لخفيف الثقيل الأول.

وأورده **ابن سينا** تحت اسم خفيف الثقيل وقال إنه يتألف من ثلاث نقرات متساوية. ولكنّه بهذا يلغي الفاصل أي زمان السكون في نهاية الإيقاع، وهذا عند ابن سينا وارد بل محبّذ.

وأما **الأرموي** فقد أورده كذلك تحت اسم خفيف الثقيل، واعتبر في كتابه "الأدوار"، وكان ابن عشرين تقريباً، أن زمانه مساوٍ لزمان الثقيل الأول، "إلا أن الموقّع يدرُج منها أربعاً (أي يُسقطها) وهي الثانية والسادسة والعاشرة والرابعة عشرة، ويأتي بالبواقي". غير أنه في "الرسالة الشرفية" عاد فقال: " وأما خفيف الثقيل فإن كل دورين منه بإزاء دور واحد من أدوار الثقيل الثاني فيكون أربعة أدوار منه بإزاء دور واحد من أدوار الثقيل الأول". وهنا نلاحظ خلافاً ظاهرياً تكشف حقيقته دراسة التدوين والوزن العروضي كما سنرى.

وأما مؤلف "**الشجرة** ذات الأكمام: فقد وصفه بقوله إنه يتألف من سبب ثقيل وفاصلة صغرى ثم سبب ثقيل.

أما ابن زيلة فلم يرد لخفيف الثقيل الأول ذكر عنده، وما ذلك إلا لأنه ذكر كلا من خفيف الثقيل الثاني والماخوري (وهما اسمان لمسمّى واحد) على أساس أنهما اثنان بين الثمانية الإيقاعات، وانفرد بأن اعتبر الماخوري إيقاعاً سريعاً وقصيراً، فأكمل بذلك رقم الثمانية.

٢ ـ تدوين خفيف الثقيل الأول ووزنه العروضي

دور الأصل

قال **الفارابي** إن نقرات خفيف الثقيل الأول هي أخف من نقرات الثقيل الأول ويقصد بذلك أن سكوناتها أقصر، وأوضح ذلك بقوله إنه "يحدث من التقريب بين نقرات الثقيل الأول". أما تدوين الفارابي فنترجمه كما يلي:

(٤) ٥ ٥ ٥ ~

فوزنه: لالالا(لا)

أي: **مفعولا(تن)**

والواقع أن هذا الشكل هو ما توصلنا إليه بحثّ الثقيل الأول [١٣] مرة واحدة. وهنا نذكّر بأننا عندما ضاعفنا السرعة مرة أخرى توصلنا إلى جملة (**فَعِلن**)، فهذه الجملة تمثّل "سريع الثقيل الأول" إذا جاز التعبير.

ومن هنا نفهم تفسير أقوال **الكندي** من قبل محمود الحفني. فقد دوّن الحفني خفيف الثقيل الأول استناداً إلى وصف الكندي كما يلي:

(٢) ٥َ ٥َ ٥ ووزنَه: فَعِلن

وهذا صحيح من حيث المبدأ كما رأينا، ولكن الأصح أن يعتبر كل ثُمن فيه ربعاً، أي أننا لو نصّفنا سرعة الإيقاع فإننا نصل من حيث الأساس إلى تدوين الفارابي [١٤].

---

[١٣] انظر تحليل إيقاع الثقيل الأول أعلاه.

أشكال مشتقّة لخفيف الثقيل الأول

إلا أن **الفارابي** أشار إلى ما قد يدخل على الإيقاع من تشبيعات[15]. (وهي وضع نقرة مكان سكتة أو إحلال أسباب ثقال محل الخفاف) فيكون مجموع الأربعة الأرباع ثمانية أثمان. ثم قد يكون نصف أحد الأسباب الثقال سكتة قصيرة (وهي حالة طي النصف الأول) فيكون

تدوينه: (٨َ) ةَ ةَ ةَ ةَ ة ~ ءَ ء

ووزنه: لِمَ لِمَ لا (لِـ)ـمَ

أي: **فَعَلَكَ فا(عِـ)لُ**

ومنه شكل آخر يصفه الفارابي بأنه يأخذ دورين، كل منهما بشكل مختلف من حيث التشبيعات:

وتدوينه (١٦َ)ةَ ةَ ة ة ء ة ة ة ء

ووزنه: لِمَ لالالا لالالا

أو: **فَعِلن فعْلن مفعولاتن**

---

[14] أما زكريا يوسف فقد دون الإيقاع استناداً إلى وصف الكندي على أساس أنه من سبع أثمان أي:

(٧َ) ةَ ةَ ة ~ ء ء ءَ

وخطأ زكريا هنا خطأ فادح، فالكندي لم يقل ثلاث نقرات وثلاث نقرات، وإنما عرّف الإيقاع على أنه من ثلاث نقرات فقط، وإنما كرر قول ثلاث نقرات لكي يوضح موضع السكتة التي تفصل بين نهاية دوره وبداية دوره التالي.

[15] استعمل الفارابي تارةً عبارة الإشباعات وتارةً اخرى التشبيعات، وأظنه كان يعني أن الإشباعات من عمل الملحن الذي يولّد شكلاً آخر للإيقاع، وأن التشبيعات هي من ارتجال ضارب الإيقاع. غير أننا نفضّل استعمال عبارة التشبيعات في الإيقاع عموماً للتميز بينها وبين الإشباع في العروض الذي يعني مدّ المتحرك في حال الزحاف، أي إضافة حرف ساكن، فهو على عكس التشبيع في الإيقاع الذي يعني إحلال نقرة محل ساكن.

وشكل آخر يأخذ ثلاث أدوار:

(٢٤َ)ەَەَەَەَء ~ ەَەَەەء ەەەء

فوزنه لِمَ لِمَ لا(لا) لِمَ لالالا لالالالا

أو: **فَـعَلَـكَ فعْـ(لن) فَعِلن فعْلن مفعولاتن**

وعلى أساس ما تقدّم نستطيع أن نفهم أن وصف **ابن خرداذبه** ينسجم مع تدوين الفارابي لدور الأصل، إلا أنه لم يذكر زمان السكون في آخر الثلاث النقرات. وإلغاء زمان السكون أمر صحيح كما أوضح ابن سينا وطبّقها الفارابي ضمناً.

ومن خلال ما تقدم أيضاً تتضح لنا رواية **إخوان الصفا**، (مع ملاحظة خطئهم بأنهم قالوا خفيف الثقيل الثاني وهم يعنون خفيف الثقيل الأول)، وهي تؤدي إلى نفس مقولة الفارابي والكندي، فقد وزنوا شرحهم بقولهم: مثل قولك:

فَعِلن فَعِلن تكرر دائماً

فهذا هو أسرع أشكال خفيف الثقيل الأول، وهو شكل نواة إيقاع الثقيل الأول وخفيفه كما سبق وأشرنا. وهذا الوزن هو الفاصلة (لِمَـلا) بعينها وهي جملة **بحر الخبب** في الشعر.

كذلك نستطيع أن نفهم وزناً آخر لخفيف الثقيل الأول جاء به **ابن سينا** وهو:

تنْ تنْ تنْ تنْ تَـنَنْ تنْ تَـنَنْ

أي: لالالالا بلى لا بلى

أو: **مفعولاتن مفاعيلتن**

فمن الواضح أنه جاء هنا بخفيف الثقيل الأول على أساس دورين، الأول صحيح مُلئ فيه فراغ الفاصل، والثاني ممخّر أي دخل عليه

وتدان محل ثلاثة أسباب، مع استعمال زمان الفاصل بحيث لا يبقى زمان سكون .

كذلك نستطيع أن نفهم تدوين **الأرموي**، رغم أنه يبدو للوهلة الأولى مخطئاً عندما اعتبر الدور، في كتابه الأول "الأدوار"، مساوياً للثقيل الأول نفسه. فقد دون خفيف الثقيل الأول على شكل نترجمه كما يلي:

(١٦َ) ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ

فوزنه: لا لِمَ لا لِمَ لا لِمَ لا لِمَ

أي : **فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ**

والمجموع يساوي من حيث مجموع الزمن(مفعولاتن مفعولاتن)، فمن الواضح أن الأرموي قد وضع للإيقاع دورين، كما أنه من الواضح إدخال عمليات تضعيف على السبب الثاني من كل جملة، بدلاً عن التضعيف في السبب الأول كما فعل إخوان الصفا. كذلك فمن الواضح أن خفيف الثقيل الأول قد تحول إلى أربعة أجزاء متشابهة [١٦].

غير أن الأرموي عاد في كتابه "الرسالة الشرفية" فوزَنَ الدور بلغة العروض أيضاً، وذلك على أساس:

فَعِلن فَعِلن

أي كما قال إخوان الصفا تماماً، وهي أيضاً تساوي (فاعلُ فاعلُ) لأنها مقلوبها، وكل اثنتين معاً تساويان (مفعولاتن)، التي هي أصل الإيقاع. ولما كانت (فَعِلن) مكررة مرتين في الدور الواحد، فمن الطبيعي أن ينظر إلى كل واحدة منهما على أساس أنها هي الدور الذي

---

١٦ والواقع أن الحاج هاشم الرجب الذي حقق الكتاب في العراق وزنَ الإيقاع على أساس: (مفتعلن فعِلن متفاعلُ)، وهو نفس وزن (فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ) ولذلك لم ينتبه إلى العلاقة.

يتكرر وليس كل زوج من التفعيلة، ولذلك قال الأرموي إن أربعة أدوار من خفيف الثقيل الأول هي في مقابل دور من الثقيل الأول.

ويضيف الأرموي في "الأدوار" :"ومنهم من يقول... وخفيف الثقيل أربع هي (تَنتَن) ثم دائرة ثانية هي (تنْ تنْ)"، فمجموع الدائرتين هو (فعِلن فعْلن)، ونرى هذا الشكل أجمل لأنه يزيل التكرار، والمجموع على أية حال مؤلف من أربعة أسباب ثقال أو خفاف. وهذا لا يغير من جوهر الأمر شيئاً.

أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فمن السهل ترجمة وصفه إلى وزن:

لِمَ لِمَ لا لِمَ

أي: **فعَلَكَ فاعلُ**

وهذا ينطبق على ما سبقه، فيبقى الوزن مؤلفاً من أربعة أرباع أو ثمانية أثمان، أي أربعة أسباب ثقال أو خفاف، ولا أهمية لمواقعهما من الناحية الموسيقية، وإن كان ذلك يختلف اختلافاً بسيطاً من حيث الوزن العروضي.

والخلاصة بالنسبة لخفيف الثقيل الأول هو أنه ما من خلاف حقيقي حوله، فهو في الأصل من **أربعة أسباب**، وبالحثّ يصبح على وزن (فَعِلن)، وهي جملة بحر الخبب في الشعر. وكل تغيراته تبقى ضمن القواعد العامة ولاسيما حالة التضعيف أي إحلال الأسباب الثقال محل الخفاف، وحالة الطي، وهي هنا العكس.

الفئة الثانية - فئة الثقيل الثاني

تشمل هذه الفئة الثقيل الثاني، وخفيف الثقيل الثاني (الماخوري)

أ - الثقيل الثاني

أما الثقيل الثاني فيبدو في الظاهر أنه كان موضع خلاف، فمنذ البداية يلفت نظرنا قول الأرموي، وهو الذي كان مطرب آخر الخلفاء العباسيين وعاصر هولاكو المغولي: "ومنهم من يقول لا، بل دور الثقيل الثاني .." ومحور الخلاف هو الزمن الكلي، فبعضهم جعله أطول من الثقيل الأول، أي على مدى عشرة أرباع، وبعضهم أقصر، أي ستة أرباع. ومع ذلك جاء من قال إن الإيقاع من سبعة أسباب وهو ابن زيلة، ومن قال إنه كالثقيل الأول أي من ثمانية أسباب. وسنرى أن هذا الخلاف **ظاهري** مردّه أن أطول الأشكال، أي ذا العشرة الأسباب، يتضمن في نهايته أربعة أسباب هي الفاصل (أي أزمنة سكوت) وهذا الفاصل ليس لمداه أهمية في نهاية الإيقاع. فهذه السكتات الأربع تشكل مدة طويلة لم يلتزم الملحنون بها، فمنهم من ألغاها ومنهم من قصّرها، واختلفوا في مدى تقصيرها، ومنهم من اعتبر إلغاء الفاصل أحسن[١٧].

ولنوضح هذه الإشكالات من خلال استعراض الوصف والتدوين.

١ - الوصف

وصفه **الكندي** الثقيل الثاني فقال إنه "ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتُدئ به".

---

١٧ يثبت لنا ذلك قول ابن سينا في "رسالة في الموسيقى"، ص ١١ : وأما ما يختص بالإيقاع فهو إما بزيادة أو نقصان، والزيادة إما في المقادير وإما في الأعداد، وكذلك النقصان. والزيادة على مقادير الأزمنة بإبطاء الحركة ويسمى ترتيلاً، والنقصان فيها على الاتصال ويسمى حبساً. وأما الذي يختص بالفواصل فيسمى حذفها أصلاً، وتطويلها تقصيراً".

وقد وصفه **ابن خرداذبه** بأنه " اثنتان متواليتان وواحدة بطيئة واثنتان مردودتان".

ووصفه **الفارابي** بأنه "اثنتان ثقيلتان ثم واحدة ثقيلة". وهذا الوصف لا يوضح إلا التنويه بثقل النقرات، وهو هنا تعبير عن وجود أزمنة سكوت وراء النقرات، ولكن تدوينه الدقيق أوضح ما يقصد.

ووصفه **إخوان الصفا** بأنه " أحد عشر نقرة، ثلاث نقرات متواليات، ثم واحدة ساكنة، ثم واحدة ثقيلة، ثم ست نقرات في أولها واحدة مطوية".

واعتبره **ابن سينا** من متفاضلات الأزمنة ويُقدّم فيه الزمان الأصغر، وسمّاه "شديد الثقيل"، وقد وزنه من ثمانية أزمنة.

أما **ابن زيلة** فقال إنه سُباعي أي يتألف من سبعة أسباب، أو سبعة أرباع الزمن القياسي بلغة الموسيقى المعاصرة، مع التغيرات المقبولة من طي وتضعيف.

وأما **الأرموي** فقد قال في كتابه "الأدوار"، إن زمانه "مساوٍ لزمان الثقيل الأول، ولكن الموقّع يُسقط من نقراته عشرة ويأتي بستّة". وهذا معناه أنه كان يعتبر مجموع الزمان مساوياً لثمانية أسباب. ثم عاد في "الرسالة الشرفية" فقال: "وأما المعروف في زماننا هذا بالثقيل الثاني فإن كل دورين منه يقوم مقام دور واحد من أدوار الثقيل الأول". وفي هذه النقطة بالذات أيضاً لا نرى أن في الأمر تناقضاً كما يبدو للوهلة الأولى، وكل ما هنالك أنه في كتابيه وزَنَ الإيقاع على نصفين متشابهين، ففي كتابه الأول اعتبر النصفين يشكلان معاً دور الإيقاع، وفي كتابه الثاني اعتبر دور الإيقاع هو النصف الذي يتكرر، وهذا لا يغير من الأمر كثيراً، وسنعود إلى ذلك.

أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فقال إن "دوره مساو لدور الثقيل الأول، ونقراته ستة عشر نقرة، ولكنْ يسقُط منها ثمانية ويكون دوره النصف، وهو من وتدين مجموعين وسبب خفيف".

ولعل التدوين والوزن العروضي يوضحان هذه الأقوال غير المتناسقة بحيث نصل إلى موقف هو أقرب ما يكون إلى الصواب.

٢ ـ تدوين الثقيل الثاني ووزنه العروضي

دور الأصل:

أول من دوّن الثقيل الثاني هو **الفارابي**، وهو في تدوينه يعتبر مجموع الزمن الكلي عشرة أزمنة، بما فيها الفاصل في آخر الإيقاع بمقدار أربعة أزمنة، فيدوّن النقرات الثلاث الثقال مع السكتات التي ترافقها كما يلي:

(١٠) ه ~ ه ~ ~ ه ~ ~ ~ ~

فوزنه: لا(لا) لا(لالا) لا (لالالالا)

أو: **فعْـ(لن) مفـ(عولا)تن (مفعولاتن)** [18]

ولتوضيح بنية الإيقاع نحتّه فنجد أنه يصبح:

(١٠َ)ه ه ~َ ه ~ ~َ

لا لا (لَ) لا(لالَ)

وقد يبدو أن هذا الوزن تقابله الجملتان التاليتان:

مفعو(لُ) مفـ(عولُ) [19]

---

[18] إذا حذفنا الفاصل كله وفقاً لمقولة ابن سينا بقي الإيقاع في حدود ستة أرباع الزمن القياسي أي ستة أسباب.

ولكن نظراً لوقوع السكتات الأخيرة في آخر الإيقاع فإننا يحسن أن نعتبرها امتداداً للسبب الأخير فيه. ومن هذا المنطلق نكتشف أمراً على غاية الأهمية وهو أن مفعو(لُ) مفـ(ـعولُ) ما هي في الحقيقة إلا جملة:

مستفـ(ـعِـ)ـلن ~ ~

أي جملة (مستفعلن) تتبعها مَدّة بطول سبب ونصف أو مدة ثلاث نقرات قصار، والفاصل يمكن أن يُلغى فيبقى زمن الإيقاع في حدود سبعة أثمان.

والجملة هي جملة بحر **الرجز** في الشعر. وبهذا نميل إلى الاعتقاد بأن الثقيل الثاني جاء إلى حيز الوجود قبل الثقيل الأول لأن بحر الرجز هو على اتفاق الأقوال هو أقدم أوزان الشعر العربية [٢٠].

---

[١٩] عند الحث تتجلى أهمية قول ابن سينا بأن السكتة الأولى في الفاصل هي من حق النقرة الأخيرة. فها نحن أخذنا بالحث سكتة فبقيت ثلاث سكتات قصار، فإذا ألغينا الفاصل هنا بقي لدينا من الإيقاع سبعة أثمان الزمن القياسي.

[٢٠] أجمعت كتب الأدب العربي على أن أقدم أوزان الشعر العربي بحر الرجز، وأن أول الغناء حداء الإبل، فقد قالت العرب: الحداء قبل الغناء. على أن الحداء نفسه كان على بحر الرجز. وقديماً قال الشاعر:

فغنّها وهْيَ لكَ الفداءُ إنَّ غناء الإبـلِ الحداءُ

والبيت نفسه من بحر الرجز.

على أن إيقاع الحداء ووزن الرجز لم يأتيا في اعتقادنا من مشي الجمل أي حركة أرجله كما يظن بعضهم بل من حركة ظهره كما يحس بها راكب الجمل. وترجع هذه المقولة إلى رواية المسعودي في كتاب مروج الذهب نقلاً عن ابن خرداذبه ومفادها أن مضر بن نزار بن مَعدّ وقع عن ظهر الجمل في بعض أسفاره فانكسرت يده، فصاح "يا يداه..". وكان من أحسن الناس صوتاً، فتجمّعت الإبل وأسرعت، ومنذ ذلك الحين أخذ العرب هذا القول لحداء الإبل:

يا هادياً يا هادياً ويا يداهُ يا يداه

ومع ذلك جاء من حاول مطابقة وزن بحر الرجز على إيقاع الثقيل الأول، وكان في ذلك على خطأ ٢١.

ومن حقيقة انطباق بحر الرجز على إيقاع الثقيل الثاني نفهم لماذا يمكن النظر إلى السكتات الأخيرة في دور الأصل، وهي مَدّات تعقب جملة الإيقاع، على أنها ليست من اصل الإيقاع وليست بذات أهمية وتتحمل المرونة في الطول والقصر وحتى الإلغاء الكلي. وهذا الرأي يتوافق مع رأي ابن سينا في تنظيره الشمولي . فمن خلال هذه المَدّة جاءت الأشكال المختلفة اشتقاقاً من دور الأصل. وهذه النقطة بالذات هي التي توضح سبب الخلاف بين الروايات المختلفة للثقيل الثاني، حيث أن منهم من يلغيها، ومنهم من يملأ فراغها كله أو بعضه.

ولكن على هذا الأساس نعتبر أن أصل الإيقاع هو من **سبع** وحدات زمنية تشكل الحد الأدنى، ويجوز مدّه إلى **عشر** وحدات باستعمال فراغات زمان السكوت، وهذا هو العدد الأقصى. وعلى هذا يمكن اعتباره من سبعٍ أو ثمانٍ أو عشر.

فولد بذلك بحر الرجز. على أن عبارة "يا يداه" وحدها هي على وزن جملة بحر الرمل وهي (فاعلاتن). ولذلك لا يستبعد أن تكون ولادة بحر الرمل قد جاءت مع ولادة بحر الرجز. انظر البحث حول إيقاع الرمل في الصفحات المقبلة.

٢١ حاول غطاس خشبة تطبيق أرجوزة:

يا هادياً ... يا هادياً ويا يدا ... هُ يا يداهْ ...

على إيقاع الثقيل **الأول** فجاءت محاولته غير منسجمة، فهو قد قسر الفكرة فكانت المطابقة على أسلوب الغناء المتقن، بينما ينطبق وزن الأرجوزة على إيقاع الثقيل **الثاني** تماماً. فكل جملة عروضية فيه تمتد على مدى دور من الإيقاع، بحيث يمتد البيت على مدى أربعة أدوار من الإيقاع. ويصلح كلام هذا الرجز للمدّ في آخر الجملة العروضية : يا هادياً ~ ~ ~ يا هادياً ~ ~ ~ ويا يدا ~ ~ ~ هُ يا يدا ~ ~ هْ. ويلاحظ أن الهاء الأخيرة وهي تذييل في القافية تأتي في نهاية الجملة العروضية محل آخر سكتة.

أشكال مشتقّة للثقيل الثاني:

ويكمل الفارابي شرحه للشكل الذي دوّنه، فيصوّر التغييرات التي أدخلها الموسيقيون، فيقول إنه قد يُشغل بعض زمان السكوت بنقرات، ومنها نقرة لينة في آخر الدور "حتى يسهل المجاز من دور إلى دور". وهذا يعني وضع نقرة لينة في آخر الدور مكان السكتة الأخيرة. وبهذا يصبح تدوين الشكل المشتق الأول:

(١٠) ه ~ ه ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ~ ء

وبالحث: (١٠َ) ه ه ~َ ه ~ ءَ

فالوزن: **مستفـ(عـ)ـلن (فعْ)ـلُ**

ويضيف: "وربما أُردفت النقرة الثالثة الثقيلة أيضاً بنقرة لينة"، وهذا معناه أن تدوين الشكل المشتق الثاني يصبح:

(١٠) ه ~ ه ~ ~ ~ ه ء ~ ~ ~ ء

وبالحثّ: (١٠َ) ه ه ~َ هَ ء ~َ ءَ

فالوزن: **مستفـ(عـ)ـلُ فا(عـ)ـلُ**

كما يضيف: "وربما أُردف مضاعف الثالثة أيضاً بنقرة لينة" وهذا معناه أن يصبح التدوين:

(١٠) ه ~ ه ~ ~ ~ ه ء ء ~ ء

وبالحثّ: (١٠َ) ه ه ~َ هَ ء ء ءَ

فالوزن: **مستفـ(عـ)ـلُ فعولُ**

ففي التعديل الأول يصبح الإيقاع بالتشبيع من أربع نقرات، وفي الثاني يصبح من خمس نقرات، وفي التعديل الثالث تصبح النقرات ستاً. وفي الحقيقة يمكن أن تستمر تلك النقرات الخفيفة محل السكتات، مرافقة للـ "السحبات" ضمن جملة (مستفعلن)، الأمر الذي يساعد المغني.

ولكن من يواجه شكلاً معيناً من أشكال الإيقاع دون أن يعرف أصله قد يعتبر وزنه العروضي مختلفاً، كما أن التصرفات إذا زيدت فأُدخلت كل المسموحات حسب الأسلوب الموسيقي، فلا بد في آخر المطاف من أن يتغير الوزن العروضي كلياً [٢٢].

أما بالنسبة لوصف الكندي أي "ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتُدئ به"، فإننا من البداية ندرك أن النقرة المتحركة الأخيرة عند الكندي هي على الأرجح نقرة مجاز لينة ضمن الفاصل، وأن هذه النقرة المتحركة هي أسرع من النقرات الثلاث المتواليات، وأن النقرة الساكنة هي أبطأ الجميع.

---

٢٢ الثقيل الثاني والسماعي الثقيل المعاصر:

يحضرنا في هذا السياق تساؤل بعض الموسيقيين عن أصل إيقاع السماعي الثقيل وهو إيقاع مشهور وكثير الاستعمال. في رأينا أنه قريب جداً من ثالث حالة أوردها الفارابي عن أشكال الثقيل الثاني المشتقة، التي تظهر بنيتها بحثها. وقد دوّناه في المتن كما يلي:

(١٠َ) ه ه ~َ هَ ءَ ء ءَ

أي على وزن: مستفـ(ـعـ)ـلُ فعولُ

ويمكن أيضاً: مفعو(لُ) فَعِلاتُ

أما السماعي الثقيل المعروف في أيامنا فتدوينه:

(١٠َ) هَ ~َ ~َ ءَ ~ هَ هَ ءَ ~َ ءَ

وبالاختصار: (١٠َ) ه ~َ ء هَ هَ ء ءَ

ووزنه: فا(عِـ)ـلن فَعِـلاتُ

وهنا نجد التماثل الكلي في الجملة الثانية من كل من الإيقاعين. أما الجملة الأولى فمختلفة عروضياً، رغم التساوي موسيقياً. غير أن كل الفارق يتجلى في أن السكتة القصيرة انتقلت من آخر الجملة إلى وسطها. وبهذا فإن الربط بين السماعي الثقيل المعاصر وأحد أشكال الثقيل الثاني القديم يثبت وجود صلة مهمة. ولكن بسبب ذلك الاختلاف البسيط في البنية من حيث التقديم والتأخير في السكتة القصيرة، مع أنه من التصرفات المسموح بها موسيقياً، لا نتمسك بإثباتنا لوجود هذا الارتباط.

فعلى هذا الأساس يمكن تدوين وصف الكندي مع الاستئناس بتدوين الفارابي كما يلي:

(١٠) ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ~ ٤

وبالحثّ: (١٠َ) ٥٥٥٥ ~َ ٤

فالوزن: **مفعولن فا(عـ)لُ**

وقد وجدنا أن أقرب شكل يعبّر عن وصف الكندي هو الشكل **المشتقّ الثاني** الذي دوّنه الفارابي. وهو بعد الحثّ:

(١٠َ) ٥٥ ~َ ٥َ ٤ ~َ ٤

ووزنّاه على: مستفـ(ـعـ)ـلُ فا(عـ)ـلُ

فإذا اعتبرنا أن هذا الوزن يعادل:

مفعو(لُـ)ـكَ فاعل

وجدنا القرابة بين وصف الكندي وتدوين الفارابي للشكل المشتق الثاني، والفارق تشبيع اللام وطي الكاف في مفعو(لـ)ـكَ لتصبح مفعولن[٢٣].

أما **إخوان الصفا** الذين اعتبروا الثقيل الثاني "أحد عشر نقرة، ثلاث نقرات متواليات، ثم واحدة ساكنة، ثم واحدة ثقيلة، ثم ست نقرات في

---

٢٣ حاول تفسير وصف الكندي الدكتور محمود الحفني فاعتبر الإيقاع من ستة أثمان الصوت فدوّنه: (٦َ) ٥َ ٥َ ٥َ ٥ ٥ ٥َ

ووزنَه على: فَعِلَتان

وفسّر زكريا يوسف وصف الكندي فدوّنه على أساس أنه من سبعة أثمان: (٧َ) ٥َ ٥َ ٤َ ~َ ٤

والملاحظة الأولى أن الحفني كان أقرب إلى الصواب، وكان من الممكن قبول منطقه لولا المقارنات التي تجعلنا نعتقد أن الشكل الذي توصّلنا إليه أصوب. وأخطأ زكريا إذ جعل النقرة الأخيرة ساكنة أي طويلة، بينما هي متحركة حسب الكندي. وقد يكون زكريا تأثر بقول ابن زيلة بأن الإيقاع سباعي، فهو الذي حقق مخطوط "الكافي في الموسيقى" لابن زيلة.

أولها واحدة مطوية"، فمن الواضح أنهم جاءوا بدورين من الإيقاع غير متماثلين. وقد أوضحوا وصفهم بلغة العروض، حيث أضافوا: كقولك:

مفعولن مفعو   مفاعيلن مفعو

وعلى أساس هذا التعبير بحد ذاته ومن الناحية العروضية البحت كان يمكن القول: (فعْلن مفعولن   فعولن مفعولن). ولكن من الواضح أنه كان لهم غرض آخر.

فجملة (مفعولن) تعبر عن النقرات الثلاث الأولى، أما (مفعو) فتتضمن نقرة ساكنة ونقرة ثقيلة، وهذا معناه وجود زمان سكون بين النقرتين، كما أن قطع (مفعو) يدل عل أن وراءها زمان سكون أطول يدل عليه قولهم "نقرة ثقيلة". يلي ذلك الدور الثاني. أما عبارة "ست نقرات في أولها واحدة مطوية" فإن الطي يطيل زمان السكون قبلها ويؤكد طول الستة في النقرة الثقيلة، وبهذا يكون مكان النقرة الأولى في الدور الثاني قد قُسم إلى نصفين أحدهما لسكتة قصيرة والآخر لنقرة قصيرة، هي الحرف المتحرك أي الميم في مفاعيلن. وبعد ذلك تأتي الخمس النقرات متواصلة. ولكن قطع (مفعو) في النهاية يشير أيضاً إلى زمان سكون وراءها.

وعلى هذا الأساس يجب أن نفهم تفعيلاتهم:

مفعولن مفـ ـ ـعو ـ ـَ مفاعيلن مفـعو ـ

أي: لالالا   لا(لا) لا(لا لِـ)مَلالالا لالا(لا)

وكان الأدقّ أن يُقال:

مفعولن مفـ(ـعو)لا(تن فـ)ـعِلاتن مفعولا(تن)

وبهذا يكون مجموع مدة دوري الإيقاع أربعة عشر سبباً، أي أن أصل الإيقاع من سبعة أسباب. وقد حصل للسبب الاول في الدور الثاني

تضعيف وطي في آن واحد، فتحول السبب الخفيف إلى ثقيل، ثم طُوي جزؤه الأول فأصبح نقرة قصيرة تسبقها سكتة قصيرة.

وهكذا يكون الشكل الذي أورده إخوان الصفا منسجماً مع دور الأصل للثقيل الثاني، وقد أُلغيت ثلاث سكتات من فاصله، مع تشبيع مكان سكتتين في داخله والاحتفاظ من الفاصل الأخير بسكتة واحدة في الدور الأول، ثم التصرف في الدور الثاني بطي نصف زمان النقرة الأولى وتشبيع مكان ثلاث سكتات والاحتفاظ بسكتة من الفاصل. وللتذكير نستعيد دور الأصل من الفارابي ونقارنه بدور الإيقاع من إخوان الصفا:

الفارابي: (١٠) ه ~ ه ~ ~ ه ~ ~ ~ ~

إخوان الصفا: (١٤) ه ء ه ء ~ ه ~

~َ هَ ء ه ء ء ه ~

وجعلنا مكان التشبيع نقرات لينة حسب قواعد التنظير العربي.

ولعل أوضح طريقة لإثبات صلة هذا الوزن بأصل الإيقاع هي أن نقول إنه ثمرة مضاعفة المحثوث: أي أننا لو جئنا بجملة مستفـ(ـعــ)ـلن التي هي الجملة العروضية للإيقاع، وعدد حروفها سبعة، فجعلنا مكان كل حرف سبباً لوصلنا بالضبط إلى الدور الأول لدى إخوان الصفا، أما الدور الثاني فلا يختلف إلا في موضع الطي.

ومع ذلك يبقى وزن (فعْلن مفعولن فعولن مفعولن) صالحاً للشعر الملائم لرواية إخوان الصفا، على أن يراعى زمان السكوت.

ويؤكد تفسيرنا لرواية إخوان الصفا مقارنتها برواية **ابن زيلة**. فهو يقول صراحة إن الثقيل الثاني هو من سبعة أزمان متساوية (أي أسباب). وحسب أحد الأشكال التي يقبلها تدوين **ابن زيلة** نجد الشكل التالي:

(٧) ٥ ٥ ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~

فوزنُه: لالالا لا(لا) لا(لا)

أي: **مفعولن مفـ(ـعو) لا(تن)**

وهذا بالضبط يماثل الدور الأول من رواية إخوان الصفا، وهو مضاعفة المحثوث المستنبط من تدوين الفارابي.

وقبل ابن زيلة قال ابن سينا، وهو أستاذ ابن زيلة، إن الثقيل الثاني يوزن على (تنْ تانْ تنْ)، ونرسم جملته على مستفـ(ـعـ)ـلن [٢٤]، مع ملاحظة أن ابن سينا يعتبر الوزن الأصلي دائماً بدون فاصل، مع إعطاء النقرة الأخيرة حقها من السكون.

وأما **الأرموي** فقد اعتبر الإيقاع بمجموع ثمانية أسباب ثقال، أي ثمانية أرباع الصوت أو ستة عشر أثمان الصوت، ودوّنه من وتدين وسبب، ثم وتدين وسبب، أي قسمه إلى نصفين، بحيث يأخذ الشكل التالي:

(١٦َ)ه~~ ه~~ ه ه~ ه~~ ه~~ ه~~ ه~

أي بـ(لى) بَـ(لى) بَـ(لى) لمَ بـ(لى) بَـ(لى) بَـ(لى) لا

أو **مـ(فا) عـ(لا) تـكَ مـ(فا) عـ(لا) تـن**

فيكون الأرموي استعمل من أصل دور الإيقاع سكتة واحدة من الفاصل وألغى السكتتين الأخيرتين. ولكنه جاء ببنية مختلفة تماماً عن بنية الإيقاع الأصلي. والواقع أن هذا الشكل هو نوع من **ممخّر** الثقيل الثاني كما سيأتي ذكره. كذلك يلاحظ أنه جاء بجزئين متشابهين فكأنهما دوران من إيقاع واحد، ولعله قصد أن الإيقاع هو النصف الواحد

٢٤ في الأصل: (تن تارن تن) ولا نعتقد أن ابن سينا وقع في مثل هذا الخطأ. ونجد من النسّاخ أيضاً خطأً مماثلاً في إيقاع الرمل.

فحسب. وهو في مكان آخر (عند البحث في خفيف الثقيل) يؤكد هذا فعلاً عندما يذكر أن منهم من يقول: لا بل دور الثقيل الثاني ثمانية وهي تنن تنن تن أي مفاعلاتن[25]. ويبدو أن الأرموي في "الرسالة الشرفية"[26] قد انضم إلى أصحاب هذا الرأي. والأمر لا يعدو مسألة كون السبب الأخير في كل جزء ثقيلاً أو خفيفاً.

وهاهوذا مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" يكرر الرأي الذي عرضه الأرموي فيجعل السبب الأخير خفيفاً، فيعتَبر أن وزن الإيقاع هو من وتدين وسبب، أي (بلى بلى لا)، أي:

مفاعلاتن

ومن الواضح أن هذا الإيقاع عند الأرموي وفي الرأي المخالف الذي يستشهد به، وكذلك عند مؤلف "الشجرة" هو **شكل ممخّر** للثقيل الثاني بعد حذف سكنتين من آخره، وإن لم يكن هو الماخوري نفسه. وعلى هذا الشكل استقر به الحال على ما يبدو في بغداد آنذاك، ومن المعروف أن التمخير هو طريقة إبراهيم الموصلي [27].

---

[25] وهذه هي بنية إيقاع المصمودي المعاصر، وله أشباه متعددة في الوطن العربي بأسماء مختلفة.

[26] ص ٢٠٤

[27] وهذا الأمر لم ينتبه إليه غطاس خشبة فانتقده بقسوة ظاهرة، وغفل عن مقولات معلّمه الفارابي حول تمخير الإيقاعات. والواقع أنه لا يصح تسفيه أقوال موسيقار كبير كالأرموي. والأغرب من هذا أن غطاس خشبة قد ناقض نفسه عندما قال في حاشيته ضمن كتاب "الشجرة ذات الأكمام" (ص٩٠) : "الثقيل الثاني ... ليس هو في مساواة زمان الثقيل الأول ولا في نصف زمانه" ، بينما الأشكال التي أوردها للثقيل الثاني في شروحه لكتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي (ص ٤٧٠ وما بعدها وص ١٠٣٨ وما بعدها) تضم شكلاً مجموعه "١٦/٨" أي ستة عشر ثُمناً، وهذا اعتراف غير مباشر بأن زمان الثقيل الثاني قد يساوي في أحد أشكاله زمان الثقيل الأول.

والخلاصة فالثقيل الثاني هو في الأصل على وزن (مستفعلن)، فهو نظير بحر الرجز في الشعر، كما أثبت تدوين الفارابي، ولكنه في الأصل يُتبِع الجملة بمَدّة، فهو من عشرة أسباب تتضمن في آخرها أربعة هي الفاصل الساكن أو المَدّة. وأهم التغيرات التي سمح الموسيقيون بها هي إحلال نقرات محل بعض السكتات (الفارابي) وإلغاء سكنتين مع التمخير (الأرموي)، وإلغاء ثلاث سكتات (إخوان الصفا وابن زيلة)، غير أن التعديلات التي سمح بها الفارابي تجعل من الربط بين الثقيل الثاني والسماعي الثقيل المعروف في أيامنا أمراً مقبولاً إلى حد بعيد.

ب ـ الماخوري (خفيف الثقيل الثاني)

لابد من أن نذكّر في مجال الحديث عن خفيف الثقيل الثاني أو الماخوري بملاحظتين:

أولاهما ما اكتشفناه من خلال المقارنات، وهو أن إخوان الصفا أخطأوا بالتبادل بين خفيف الثقيل الأول وخفيف الثقيل الثاني، فوضعوا هذا مكان ذاك سهواً. وكان من نتيجة ذلك أنهم اعتبروا أن الماخوري هو خفيف الثقيل الأول، وهذا خطأ لأن أغلبية المراجع ذكرت أن الماخوري هو خفيف الثقيل الثاني. ويؤكد ذلك أن بنية الماخوري كما ذكروها تشبه كثيراً بنية الماخوري حسب تلك المراجع، وهي التي ذكرت أنه خفيف الثقيل الثاني. وفي مثل ذلك يقول الفارابي:" وأما من تقدم من حذّاق من زاول أعمال هذه الصناعة من العرب، فإنهم يوقِعون هذا الاسم على خفيف الثقيل الثاني". كما يؤكد ذلك أن إخوان الصفا أنفسهم، عندما بحثوا في خفيف الثقيل الثاني وصفوا إيقاعاً يشبه تماماً أوصاف خفيف الثقيل الأول كما رواه الكندي قبلهم.

وثانيتهما أنه جاء من المؤلفين من اعتبر أن الماخوري هو أسرع الإيقاعات، على أساس اشتقاق الكلمة من "ماخور"، وهو البيت المشبوه، وأهم هؤلاء المؤلفين ابن زيلة، الذي اعتمد على أقوال الموقّعين، فلا يستبعد أن يكون رأيه معتمداً على تصور العامة لمعنى الكلمة. ومع الأسف فإن هذا الرأي منتشر في أيامنا بين صفوف الموسيقيين الذين قد يتقنون الإيقاعات المعاصرة ولكنهم لم يتصدوا للإيقاعات المندثرة. ومع ذلك فإن ابن زيلة نفسه اعترف في حديثه عن خفيف الثقيل الثاني بأنه يسمى الماخوري أيضاً[٢٨].

١ - الوصف

وصفه **الكندي** بأنه "نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين وضعة ورفعة ورفعة ووضعة زمان نقرة".

وقال **ابن خرداذبه** إن نقر الماخوري اثنتان مزدوجتان ثم واحدة ساكنة أخف قدراً من الثقيل الثاني.

أما **الفارابي** فقد قال إن إيقاعه اثنتان خفيفتان ثم واحدة ثقيلة. ثم أوضح شرحه بتدوين واضح.

أما **إخوان الصفا** فالماخوري عندهم: "سبع نقرات، نقرتان منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم نقرة مفردة ثقيلة، ثم أربع نقرات واحدة مطوية في أولها"

أما **ابن زيلة** فيعتبر أن خفيف الثقيل الثاني ثلاثي، فهو عنده شبيه بالفالس المعاصر. وهو يقول إنه يسمى الماخوري أيضاً، ولكن للماخوري عنده شكلاً آخر أيضاً.

---

٢٨ الكافي في الموسيقى ص ٥٠

٢ ـ تدوين الماخوري ووزنه

دور الأصل

أَتبع **الفارابي** وصفه بالتدوين فدوّن الماخوري على شكل نترجمه كما يلي: (٦َ) ءَ ء ه ~

فوزنه: بلى لا(لَ)

أو: **مفاعيـ(لُ)**

وهذا الوزن هو في الحقيقة وزن (فعولن ~) أي جملة **فعولن** يليها الفاصل وهو زمان سكوت أو مَدّة بمقدار سبب.

وقال الفارابي أنه قد يستعمل مشبعاً أي تضاف نقرة محل السكتة الأخيرة، وهذا معناه أن الوزن يصبح (مفاعيلُ) ملفوظة كلها. وهذا لا يغير من الأمر كثيراً.

أشكال مشتقّة:

ولكن الفارابي أضاف إنه قد تكون فيه زيادات تغيّر مبناه، منها مضاعفة دوره على الشكل التالي:

(١٢َ)ءَ ء ه ءَ ه ءَ ه ءَ

فوزنه: بلى لا لَ لا لَ لا لَ

أي: **مفاعيلُ فاعلاتُ**

كما أن من التغييرات جمع ثلاثة أدوار منه مع تغيير بُناها، فيكون تدوينه : (١٨َ)ءَ ء ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ء ه ~

فوزنه: بلىبلى لابلىلَ بلىلا(لَ)

أي: **مفاعلن فاعلاتُ مفاعيـ(لُ)**

وأما **الكندي** فإذا استرجعنا قوله بأنه "نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين وضعة ورفعة ورفعة

ووضعة زمان نقرة"، نجد أن التدوين الدقيق يمكن أن يوازي التدوين الأساسي للفارابي [29] بحيث يكون:

(٣) ةَ ةَ ~ ة ~

وبالاختصار: (٣) ةَ ة ة ~

أي: **مفاعيـ(لُ)**

ونرى هذا موافقاً لقول **ابن خردانبه**، فالاثنتان المزدوجتان هما في مفا، والواحدة الساكنة هي في عيـ(لُ).

أما **ابن سينا** فقد وزنه على **(فعولن)**. وهذا صحيح إذا اعتبرنا أن ابن سينا لا يعتبر الفاصل من أصل الإيقاع.

أما **إخوان الصفا** فإنهم بعد أن وصفوا الإيقاع بأنه "سبع نقرات، نقرتان منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم نقرة مفردة ثقيلة، ثم أربع نقرات واحدة مطوية في أولها"، أضافوا: مثل قولك: **مفاعلْ مفاعيلن**.

---

[29] دوّن محمود الحفني الإيقاع استناداً إلى وصف الكندي على أساس أنه من ثلاثة أرباع الصوت كما يلي: (٣) ةَ ةَ ة ~

ووزَنه على: فَعِلانْ

ودوّنه زكريا يوسف استناداً إلى نفس الوصف على أنه من ربعين:

(٢) ةَ ةَ ءَ ~

ولو صح رأي الحفني أو زكريا لكان الكندي قال "ثلاث نقرات لا يمكن أن يكون بينها زمان نقرة" ولكن الكندي قال نقرتان ثم نقرة منفردة. ومعنى المنفردة أن يسبقها سكون.

فأما زكريا فإن وزنه ناقص بشكل واضح. وأما الحفني فإن وزنه من حيث المجموع صحيح ولكن ترتيبه خطأ. فلو أخذنا تدوين الحفني وأعدنا كتابته بصورة أخرى لها نفس المدلول وجدنا تدوينه يساوي: (٣) ةَ ةَ ~ ~ ~ ~

ومن هذه الصورة يتضح الخطأ. فأين المكان الفاصل بين الوضعة والرفعة وأين النقرة المنفردة؟

وهنا لابد لنا من وقفة عند حركة اللام في (مفاعل)، فهل هي السكون أم حركة الضم؟ لقد سكت محقق الطبعة المصرية، بينما حرّكها محقق طبعة بيروت بالضم. وفي رأينا أن التحريك بالضم خطأ، ونستنتج ذلك بسهولة من وصفهم. فالواحدة المطوية في أول النقرات الأربع الأخيرة هي الميم في مفاعيلن، لأن كلاً من (فا) و(عيـ) و(لُن) هي غير مطويّات. فإذا كانت الميم نقرة مطوية في أولها فمعنى ذلك أنه يسبقها سكون، وهذا السكون يجب أن يوجد في اللام من (مفاعلْ).

ولكن تسكين اللام كان له غرض معين، فلو كان الأمر مجرد سكون لكانوا قالوا عن الجملة (فعولن)، ذلك أن النقرة الثالثة (علْ)[٣٠] هي مفردة ثقيلة فهي أطول من سبب خفيف، فهم قصدوا حتماً **مفاعيـ(لُ)** أي امتداداً للسبب الخفيف بمقدار سكتة قصيرة. وبذلك تكون الجملة الأولى مساوية لدور واحد كما دوّنه الفارابي.

وهذا معناه أن الجملة الثانية هي دور ثان، فوصفهم يعني دورين غير متماثلين من الإيقاع، حيث أنهم شبّعوا مكان السكتة ثم أشبعوه بإضافة ساكن، وبذلك يكونون قد اقتربوا أكثر من وزن البحر الطويل في الشعر (فعولن ـ مفاعيلن) حيث أن تمخير الثقيل الثاني من قِبل ابراهيم الموصلي كان يستهدف الانسجام مع أوزان الأشعار العربية المنتقاة، ولاسيما البحر الطويل.

وقد شبه إخوان الصفا هذا الوزن بصياح الفاختات [٣١].

---

٣٠ لعلهم وضعوا على اللام سكوناً وشَدّة فأهمل ذلك النسّاخ.

٣١ لا ينسجم صوت صياح الفاختات مع الشرح أو الوزن في كلا المرجعين، وهو في كل منهما مختلف عن الآخر، فبينما ذكر صياح الفاختات في طبعة القاهرة على أنه (ككوكو كككوكو) ذكر في طبعة بيروت (ككوكو ككوكو) وهو في الحالتين ناقص. كذلك لا تنسجم النقرات مع

أما ابن زيلة فقد قال كذلك إن خفيف الثقيل الثاني ثلاثي ، كما قال إنه يسمى الماخوري أيضاً، وإن كان يتبنى للماخوري وزناً آخر.

ومفهوم العرب للثلاثي أنه من ثلاث نقرات، غير أنهم ميّزوها بعد ذلك عن بعضها بمسافات السكوت التي تفصل بينها، ولكن ابن زيلة لم يفهم التمخير إطلاقاً، واعتبر الثلاثي متساوياً في أبعاد النقرات، وبذلك دوّنه كما يلي:

(٣) ٥ ٥ ٥

فوزنه لالالا

أي: مفعولن

وهذا خطأ غير مقبول إذا قصد به الماخوري إذ لم يُعط هذه الصورة غيره، أما إذا قصد مجرد خفيف الثقيل الثاني فقد يكون هذا مقبولاً على أساس القواعد العامة، لأن الثقيل الثاني هو في الإصل ثلاثي النقرات مع أبعاد مختلفة فيما بينها، وكل تقريب بين النقرات أو إلغاء للمسافات هو تخفيف للثقيل الثاني.

مفهوم ابن زيلة للماخوري

ولكن في حين يقول ابن زيلة إن خفيف الثقيل الثاني يسمى الماخوري أيضاً، يصر على اعتبار الماخوري أحادياً، وأقصاه بالتضعيف نقرتان سريعتان. ومهما يكن من أمر يمكن أن نعتبر الماخوري كما وصفه ابن زيلة إيقاعاً جديداً ليس من الثمانية ولكنه إيقاع على أية حال. ونتصور هذا الإيقاع يتألف من نقرة قصيرة تليها سكتة قصيرة بحيث يدوّن:

وصفها، فهي في الطبعتين (تنن تن تنن تن) وتساوي (بلى لا بلى لا)، والأرجح أن التعبير قصّر معهم وأنهم تصوّروا أن القارئ سيعرف أن (ككوكو) في كل دور هي ممدودة لأن الفاتحة تُطيل صيحتها أكثر مما أوضحه التعبير المكتوب.

(١) ه

أو (٢) هَ ءَ

فوزنه: لا

أو : لِمَ

وهذا التصور للماخوري ليس له علاقة بفئة الثقيل الثاني، وإنما هو في الواقع وحدة وزن **الهزج** كما سنرى [٣٢]، وتسمية ابن زيلة لإيقاعه هذا ليست من التمخير بمعناه العلمي وإنما مشتقة المعنى من الماخور، وذلك لسرعة الإيقاع.

---

[٣٢] يعادل هذا الوزن موازين الطاير والنقرة والجلوة الليبي في أيامنا.

الفئة الثالثة ـ فئة الرمل

تشمل هذه الفئة الرمل (أو ثقيل الرمل) وخفيف الرمل.

أ ـ الرمل (أو ثقيل الرمل)

١ ـ الوصف

وصف **الكندي** الرمل بأنه "نقرة منفردة، ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين رفعة ووضعة ووضعة ورفعة زمان نقرة".

وقال **ابن خرداذبه** إن الرمل نقرة واحدة منفردة ساكنة ثم اثنتان متواليتان وبين كل ثلاثة في دور وقفة.

وقال **الفارابي** إنه "نقرة واحدة ثقيلة ثم نقرتان خفيفتان". ولكن الفارابي دوّن الإيقاع بدقة.

وقال **إخوان الصفا** إن الرمل هو "عكس الماخوري، وذلك أنه سبع نقرات مثله ولكن أوله نقرة مفردة ثقيلة، ثم نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم أربع نقرات كل اثنتين منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة".

أما ابن سينا فاعتبر الرمل أيضاً شديد الثقيل يُقدّم فيه زمان السكوت الأعظم.

واعتبر **ابن زيلة** أن ثقيل الرمل (وهو هنا يعني الرمل نفسه في مقابل خفيف الرمل) هو سداسي.

وقال **الأرموي** في كتاب "الأدوار": "فزمان دوره اثنتا عشرة نقرة، فهي ستة أسباب. ومنهم من يدرُج (أي يُسقط) نقرة السبب السادس... لئلا تتساوى الأزمنة فيُجهل الدور". وعاد الأرموي في "الرسالة الشرفية" فقال:" وأما الرمل فإن دوراً منه يوازي اثني عشرة نقرة من نقرات سريع الهزج وتتمثل أدوارها بإسقاط الثاني والسادس والثامن

والثاني عشر فيصير في كل دور ثماني نقرات ...وإن شئت أدرجتَ .. أربعةً أخرى فيصير في كل دور أربعة من النقرات"

وأما مؤلف "**الشجرة** ذات الأكمام" فقال إن الرمل "زمنه اثنتا عشرة نقرة، وهو من ستة أسباب : ثقيل ثم ثقيل ثم خفيف ثم ثقيل ثم ثقيل ثم خفيف [1].

ولا يتضح مدى انسجام هذه الأقوال من عدمه إلا بالرجوع إلى التدوين والوزن.

٢ ـ تدوين الرمل ووزنه

دور الأصل:

دوّن الفارابي إيقاع الرمل كما يلي:

(١٠) ه ~ ~ ء ~ ء ~ ~ ~ ~ ~

فوزنه: لا(لالا) لا(لا) لا(لالالالا)

أو: **مفـ(ـعولن) فعـ(ـلن) فعـ(ـلن مفعولن)**

وما بين قوسين يمثّل زمان سكوت.

ولكن بمضاعفة السرعة نكشف عن البنية الحقيقية للرمل. حيث يصبح التدوين:

(١٠َ) ه ~َ ء ء ~ ~َ

والوزن: لا(بَـ)لى لا (لالَ)

فإذا راعينا أن الفاصل، أي زمان السكوت في نهاية الإيقاع، هو مَدّة، عرفنا أن الوزن الحقيقي هو:

فا(عـ)ـلاتن ~َ ~َ ~َ

---

[1] كان بإمكانه، عروضياً، أن يقول : سبب ثقيل وفاصلة، ثم سبب ثقيل وفاصلة، وبهذا يكون وزنه أوضح، ويكشف الجزئين المتشابهين من الإيقاع كما وصفه.

أي جملة بحر الرمل نفسه في الشعر ممدودة بزمان سكون يعادل ثلاث نقرات قصار [٢].

ونلاحظ أن الرمل عند الفارابي مساوٍ في مدته للثقيل الثاني، أي عشرة أسباب، ويتفق معه في أنه ينتهي كذلك بزمان سكوت بمقدار أربع نقرات، ولكن البُنْيتين مختلفتان، بالإضافة إلى كون النقرتين الأخيرتين ليّنتين في الرمل. ففي الثقيل الثاني تأتي سكتة بعد النقرة الأولى وسكتتان بعد النقرة الثانية. أما في الرمل فبالعكس تأتي سكتتان بعد النقرة الأولى وسكتة واحدة بعد النقرة الثانية. ونسترجع لغرض المقارنة شكل كل من الإيقاعين عند الفارابي:

الثقيل الثاني: (١٠) ه ~ ه ~ ~ ه ~ ~ ~ ~

الرمل: (١٠) ه ~ ~ ء ~ ء ~ ~ ~ ~

ومضاعفة السرعة في الإيقاعين تكشف عن أهمية الاختلاف بين مواقع السكتات. **فالثقيل الثاني** يتجلى كما أسلفنا في جملة:

مستفـ(ـعـ)ـلن ~ ~ ~

أما وزن **الرمل** فوزنه هو جملة:

فا(عـ)ـلا تن ~ ~ ~

والسر البسيط والخطير في آن واحد هو أن جملة (مستفعلن) تساوي تماماً جملة (فاعلاتن). فكلاهما مؤلف من سببين ووتد، ولكن موقع الوتد هو في آخر جملة (مستفعلن)، بينما يقع في وسط جملة (فاعلاتن).

أي: لا لا بلى (مستفعلن) = لا بلى لا (فاعلاتن)

---

[٢] السكتة الأولى من الأربع اندمجت بالنقرة التي قبلها عند مضاعفة السرعة.

ولكن هذا الاختلاف في البُنية هو الذي يجعل الجملة الأولى جملة بحر الرجز وإيقاع الثقيل الثاني، ويجعل الثانية جملة بحر الرمل في كل من العروض والموسيقى [٣].

ونلاحظ تماثل الاسم في الشعر والموسيقى بالنسبة للرمل، واختلاف الشعر عن الموسيقى بالنسبة للرجز والثقيل الثاني. ولو سمّى العرب القدماء الثقيل الثاني باسم الرجز لوفّروا علينا عناء كبيراً في اكتشاف العلاقة.

أشكال مشتقّة:

ومن الملفت للنظر أننا إذا طبقنا نظرية إمكان إلغاء الفاصل أي السكتات الأخيرة في إيقاع الرمل كما استنتجناها في إيقاع الثقيل الثاني، والفارابي نفسه ألغاها كما سنرى عندما جاء بأشكال من مضاعفات الرمل أي تكرار أدواره بأشكال مختلفة، فإننا بإلغائنا أربع سكتات من أصل الإيقاع نصل إلى وزن:

فاعلاتُ

[٣] عندما صاح مضر بن نزار بن مَعدّ "يا يداه" جاءت صيحته على وزن جملة بحر الرمل. ومن الواضح أن "يا يداه" كانت ساكنة الهاء كما هو معروف في صيغة الندبة، أي على وزن (فاعلاتْ..). ولكن استعارة هذه الجملة لبحر الرجز اقتضى أن تأتي واو العطف قبلها لتحل محل سبب، فتصبح الجملة العروضية الأولى (ويا يدا)، كما اقتضى ذلك أن تُجعل الهاء متحركة لتحل محل سبب عند تكرار الجملة العروضية، لتصبح الجملة العروضية الثانية في الأصل (هُ يا يداهْ). وبذلك تبقى الهاء بفي نهاية الجملة ساكنة لأنها تصبح ذيلاً لها (يا يداهْ..) ويمكن مدّها. وهكذا نرى أن هذه التعديلات الكثيرة كانت ضرورية لتحويل العبارة من الرمل إلى الرجز. ومع أن العربي يفعل ذلك بالسليقة، فإننا نعتقد بأن ولادة الرمل في الشعر مع هذه الجملة جاء على الأقل مع ولادة الرجز. وكانت ولادة الرمل للشعر والموسيقى معاً. ومع ذلك فالمعروف أن بحر الرجز كان وما يزال يسمى "حمار الشعراء" لكثرة استخدامه من قِبلهم، في حين أن الرجّازين لم يكونوا دائماً شعراء.

أي جملة بحر الرمل وقد حُذف ساكنها الأخير.

وبعدها قد يأتي الإيقاع بجعل النقرة الأخيرة سكوناً فتصبح الجملة:

فاعلا(تُ)

حيث يضيف الفارابي شارحاً التغييرات التي قد تطرأ على الرمل، بأنه قد يستعمل متغيراً، ومن حالات التغيير:

ـ "أن يُبتدأ بالدور الأول على ما هو عليه في الأصل، ويردف بفاصل (سكتة) أعظم من فاصل ما بين الواحدة والثنتين، ويُتبع ذلك الفاصل بتكرير الجزء الثاني من دور الأصل محثوثاً مرتين أو ثلاثاً، ثم يُتبع ذلك بدور واحد من أدوار الأصل أو دورين، فيكون ذلك هو الدور الأعظم من أدوار الرمل".

وتدوينه: (٢٤) ﻫ ~ ﺀ ﺀ ~ ~

ﻫَ ﻫَ ﻫَ ﺀ ﺀ ~ ~

ﻫ ~ ﺀ ﺀ ~ ~

ﻫ ~ ﺀ ﺀ ~ ~

فالدور الأعظم مؤلف من أربعة أدوار، كل دور منها من ستة أسباب، وقد رتبنا هذه الأدوار الأربعة بالتناظر تحت بعضها لكي يُفهم بالضبط ما عناه الفارابي:

فوزنه: لا(لا) لالا(لالا)

لِمَ لِمَ لالا(لالا)

لا(لا) لالا(لالا)

لا(لا) لالا(لالا)

أو: **فعْـ(ـلن) مفعو(لاتن)**

فَـعَـلَـكَ مفـعو(لاتن)

فعْـ(ـلن) مفعو(لاتن)

فعْـ(ـلن) مفعو(لاتن)

فهذه الأدوار الأربعة متساوية موسيقياً ولكن الدور الثاني المحثوث هو الذي يختلف بالبنية، حيث تحل (فَعَلَكَ) محل (فعْلن)، وهي حالة إحلال سببين ثقيلين محل خفيفين، أما الدور الأول والثالث والرابع، فكل منها إذا ضوعفت سرعته ظهر فيه وزن **فاعلا(تُ)** [٤].

وأما وصف **الكندي** للرمل فقد دوّنه محمود الحفني على احتمالين. والاحتمال الثاني عند الحفني هو الأقرب إلى الصواب [٥] وهو:

(٧َ) ه ءَ ء ~

وهذا يعادل: **فاعلا(تن)** [٦]

وبهذا نقترب من تدوين الفارابي بالصورة التي ضاعفنا فيها سرعتها. ومن الواضح أن الكندي لم يلق بالاً إلى كل السكتات في آخر الإيقاع

---

[٤] ويصف الفارابي شكلاً آخر فيقول: "وربما أردف المحثوث بدور واحد من أدوار الأصل حتى يصير هكذا.." ه ~ ء ء ~ ~ / ءَ ءَ ءَ ءَ ء ه ~ ~ / ء ~ ء ء ~ ~ فهذه حالة كالسابقة إلا أنها تنقص عنها بدور في الآخر، فهي من ثلاثة أدوار.

[٥] الاحتمال الأول (مفعولانِ) هو غير صحيح لأن الكندي أشار إلى نقرة منفردة في البداية.

[٦] أما زكريا يوسف فقد دوّن الإيقاع تفسيراً لقول الكندي:

(٤َ) هَ ءَ ءَ ~َ

وهذا خطأ لأننا هنا أيضاً نفتقد النقرة المنفردة في البداية. كما أن هذه البنية لا تختلف عما دوّنه بالنسبة للماخوري إلا بقوة أو لين النقرة مع أن هذا المعيار لم يرد عند الكندي، وزكريا يعترف بأن ذلك من اجتهاده. فلو لم يجتهد هذا الاجتهاد من عنده لكانت البنية مماثلة للماخوري وهذا عين الخطأ.

كما دوّنها الفارابي لأنها في الواقع، وكما بيّنا من خلال أقوال الفارابي نفسه، عبارة عن مدّات للجملة فهي غير أساسية. وبمثل هذا قال ابن سينا أيضاً.

ولهذا السبب بالذات، ولكي نعطي الكندي حقه وننسجم مع الفارابي يجب أن نعتبر السكتة في آخر الإيقاع معادلة ثُمن الصوت لا ربع الصوت لأن الكندي قال "زمان نقرة" ولم يقل "زمان نقرة ساكنة". وبذلك يكون الوزن:

فاعلا(تُ)

وبهذا نكشف عن الاتفاق بين الكندي والفارابي.

كذلك ينطبق وصف ابن خرداذبه على تدوين الفارابي، فالمنفردة الساكنة هي: فا، والاثنتاع المتواليتان بعدها هي : علا، والوقفة التي تلي هي: (تُ)، فالمجموع هو فاعلا(تُ).

أما **ابن سينا فقد** وزن الإيقاع على (تانْ تنْ تنْ)، وهي جملة فا(عـ)ـلاتن، وهذا صحيح مع التذكير بأن ابن سينا لا يعتبر الفاصل من أصل الإيقاع.

أما **إخوان الصفا** فقد أضافوا إلى وصفهم "أوله نقرة مفردة ثقيلة، ثم نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم أربع نقرات كل اثنتين منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة" تفسيراً بلغة العروض: مثل قولك:

فاعلن مفاعلن

وشبهوا ذلك بصياح القباج : كي ككي ككي ككي.

والواقع أن هذا الـوزن هـو دوران مـن الإيقـاع. فـالدور الأول مسـاوٍ للإيقاع كما وصفه الفارابي عندما ألغى السكتات الأخيرة كلهـا، والثـاني يشبه وصف الكندي. فالدور هو:

فاعلاتُ فاعلا(تُ)

ولكن إذا أردنا التمسك بلغة إخوان الصفا فالوزن الدقيق يجب أن يكون:

فاعلن مفاعلن ~

أي بإضافة سكتة بمقدار حرف متحرك واحد.

أما **ابن زيلة** فقد اعتبر ثقيل الرمـل سداسياً، فقولـه صحيـح وينسجم مع أقوال الكندي والفارابي وإخوان الصفا. ولا يهم الشكل الذي دوّن بـه الإيقاع لأن ابن زيلة يقبل جميع حـالات التبديـل والتحويـر فـي عنـاصر الإيقاع.

وأما **الأرموي** فقد اعتبر الدور من ستة أسباب أيضاً، وأن زمان دوره اثنتا عشرة نقرة، وقال في كتابه "الأدوار" إنه تُقرن بتاء كل سـبب (تـن) نقـرة، ومنهم مـن يـدرُج (يُسـقط) نقـرة السـبب السـادس "لئـلا تتسـاوى الأزمنة فيُجهل الدور" غير أنه عاد فدوّن الرمل فـي "الرسـالة الشـرفية" على وزن:

مفتعلاتن فَعِلن

وهذا في الحقيقة شكل مشبه لأحد الأشكال التي وردت عنـد الفـارابي عندما تكلم عن "الدور الأعظم من إيقاع الرمـل" الـذي جـاء فيه بأربعـة أدوار تختلف أشكالها وكل شكل يقبل التضعيف والتشـبيع، حتـى يمكـن التوصل إلى الشكل الذي جاء بـه الأرمـوي واصفـاً النمـط الـذي استقر عليه الإيقاع في بغداد في زمانه.

وأضاف الأرموي: ثم لا فرق بين قولك مفتعلاتن فعِلن وقولك مفتعلن مفتعلن. فهو قد أدرك أنه يأتي عملياً بدور واحد قُسم إلى جزئين متماثلين، وهذا يمسخ الإيقاع.

ولكن من الملفت للنظر أن الأرموي أضاف: "ومنهم من يوقّع هذا الإيقاع على وزن **فعِلاتن** محرّك العين مكرراً بعد كل مرتين منها دوراً"، وهذا يعني أن التفعيلة الأصلية ظلت تبرز، ولو محرّفة قليلاً، بين الحين والآخر عند بعضهم.

ويعرض الأرموي في كتابه الأدوار حالة **ثقيل الرمل** أو مضاعف الرمل[٧] ويقول إن "زمان دوره اثنا عشر سبباً، فتكون نقراته أربعاً وعشرين نقرة.

ونترجم تدوين الأرموي لثقيل الرمل:

(٢٤) ةَ ـَ ـ ةَ ـَ ـ ةَ ـَ ةَ ـَ / ةَ ـَ ةَ ـَ ةّ ـَ ةَ ـَ ةّ ـَ ـ

فوزنه: لِـ(ـمَلا) لِـ(ـمَلا) لا لا / لا لا لا لا لا لِـ(ـمَلا)

أي: **فـَ(ـعِلن) فـَ(ـعِلن) فِعْلن / مفعولاتن فَعِلن**

فكل دور يأخذ شكلاً مختلفاً عن الآخر، ولكن كلاً من الشكلين يمكن توليده من أحد أشكال "الدور الأعظم من أدوار الرمل" كما أوضحها الفارابي.

ويقول الأرموي "وسائر العجم يسمون هذا ضرب الأصل واكثر مصنفاتهم في هذا الضرب".

وأما مؤلف "**الشجرة ذات الأكمام**: فقد وصف إيقاع الرمل بأسلوبه، ونترجم وزنه:

---

[٧] يقول الرجب إنه يسمى مضاعف الرمل أيضاً.

لِمَ لِمَ لا   لِمَ لِمَ لا

أي: **فعَلَكَ فاعلُ فعِلن**

ويلاحظ فيه أنه يتـألف الحقيقـة مـن جزئيـن متشـابهين كأنهمـا دوران متكرران، ولكنهما في الواقع دور واحد قسم إلـى قسـمين متمـاثلين كمـا فعـل الأرمـوي مـن قبـل. وهـذا الـدور تولّـد بتشـبيعات وتزيينـات ثبتـت فأصبحت كأنها أصلية فيه. ولعلنا نلاحظ أن الانحراف عن الأصـل بـدأ منذ عصر الأرموي، الأمر الذي نشـاهده فـي أيامنـا، حيث لـم يعـد لمـا يسمى بالرمل في أيامنا، على اختلاف رواياته، صلة بأصل الإيقاع. وما هذا إلا لكثرة الجوازات في الإيقاع المرتجل، والتـي تولّـد أشـكالاً تثبـت مع الزمن حتى يأتي وقت يُنسى فيه الأصل.

أما **ثقيل الرمل** عنده فنقراته عشر، وهو من سبب ثقيل فوتـد مجمـوع ثم سبب ثقيل فوتد مجموع ٨. ونترجم وزنه:

لِمَ بلى لِمَ بلى

أي   **فَعِلَتن فَعِلَتن**

ونعتقـد أن أصـل هـذا الشـكل جـاء مـن وزن فـاعلا(تُ)، فقـد حُذفـت السكتة من النهاية فتبقّى وزن فاعلن ، ثـم دخلـت عمليـة تضعيـف علـى السبب الخفيف فأصبح ثقيلاً، ثـم تـلاه الوتـد كمـا هـو. وجـاءت التفعيلـة مكررة لتدل على ثقيل الرمل أي مضاعف الرمـل. ولكننـا نتصـور أنـه يجب أن تتلو نهاية الإيقاع المضاعف سكتة وإلا لم يُعرف أنه مضـاعف الرمل.

---

٨ وقد كان بإمكانه أن يقول بلغة العروض التقليدي: فاصلتان كبريان.

ب ـ خفيف الرمل

١ ـ الوصف

وصف **الكندي** خفيف الرمل بأنه: "ثلاث نقرات متحركات ثم يعود الإيقاع كما بُدئ به"

ووصفه **ابن خرداذبه**: "اثنتان اثنتان مزدوجتان وبين كل زوج وقفة".

أما **الفارابي** فقال إنه "يتوالى نقرتين نقرتين خفيفتين".

وأما **إخوان الصفا** فقالوا إنه "ثلاث نقرات متواليات متحركات"

واعتبر **ابن زيلة** أن الإيقاع خماسي، أي من خمسة أسباب.

وأما الأرموي فاعتبر الإيقاع بزمن عشر نقرات.

ولا يتضح الخلاف أو الوفاق إلا من خلال الوزن والتدوين.

٢ ـ تدوين خفيف الرمل ووزنه

دور الأصل:

نترجم تدوين **الفارابي** لخفيف الرمل كما يلي:

(٥) ه ء ~ ~ ~

فهو عنده من خمسة أسباب، ووزنه:

لالا(لالالا)

أي: فعْلن (مفعولن)

ولكننا إذا ضاعفنا سرعة الإيقاع نصل إلى الشكل التالي:

(٥َ) هَ ء ~

وهذا وزنه: بلى (لا)

أي: **فعو(لن)**

وهذه هي جملة البحر **المتقارب** في الشعر، مع مراعاة زمان السكون.

أشكال مشتقّة:

ولكن التصرفات بالأسلوب الموسيقي قد تنحرف قليلاً عن هذا المسار. فلِما سبق من خبرتنا في أمر السكتات في آخر الإيقاع، وإمكان إنقاص مدتها أو إلغائها، يمكن أن يعتبر الإيقاع نقرتين متواليتين تعقبهما سكتة قد تطول أو تقصر. وبذلك قد ينزل عدد الأسباب إلى سببين ونصف، منها نقرتان كل منهما سبب، وسكتة بمقدار نقرة سريعة أي على وزن:

مفعو(لْ)

أو: **مفعو(لن)**

يؤكد مسألة التصرف بزمان السكوت ما أضافه الفارابي عن طول الفاصل (السكتة) والتصرفات التي يستتبعها، حيث قد "تزاد إلى النقرة الثانية نقرة تشغل بعض زمان فاصلها" فيكون الشكل:

(٥) ٥ ٤ ~ ٤ ~

فإذا ضاعفنا سرعة الإيقاع وصلنا تماماً إلى وزن:

فعولن

ويتضح هذا الأمر أكثر من خلال مضاعفات دور الإيقاع، حيث يتابع الفارابي فيقول: وقد يستعمل فيه التوصيل والتفصيل، وهو أنهم يجعلون الدور الواحد الأعظم مؤلفاً من ستة أدوار من أدوار الأصل، ويجعلون هذا الدور مقسوماً بنصفين، كل واحد منها ثلاثة أدوار، ويجعلون بين النصفين فاصلاً أوسط [٩]، ويجعلون بين أدوار كل واحد من النصفين

---

[٩] في الأصل "فاصلة وسطى" وقد غيّرناه إلى "فاصل" لئلا يلتبس المصطلح مع "الفاصلة" في عروض الشعر.

فاصلاً أصغر[١٠]، ويستعملون الفواصل العظمى عند تناهي الأدوار العظام". ويدوّن الفارابي هذا الشكل كما يلي:

(١٨) ه ء ~َ ه ء ~َ ه ء ~

ه ء ~َ ه ء ~َ ه ء ~ ~ ~

وهنا نلاحظ التصرف بالسكتات وراء كل دور، الأمر الذي يؤكد لنا أن طول السكتات في نهاية الإيقاعات عموماً كانت عند العرب من الأمور المرنة القابلة للتصرف فيها. كما نرى أنه من الممكن أن يستعاض عن النقرات اللينة بنقرات قوية هنا أو هناك، أو بالعكس.

وهكذا أصبح وزن الدور الأعظم من إيقاع خفيف الرمل:

مفعو(لُ) مفعو(لُ) مفعو(لن)

مفعو(لُ) مفعو(لُ) فعلن (مفعولن)

ونجد أن وصف **ابن خرداذبه** وهو "اثنتان اثنتان مزدوجتان وبين كل زوج وقفة"، جاء موافقاً لأقوال الفارابي. فالشكل الذي أورده هو على وزن: **مفعو(لُ)**

أو: **مفعو(لن)**

حسب طول الفاصل المختار.

كذلك لا يتعارض مع الفارابي قول **الكندي** "ثلاث نقرات متحركات ثم يعود الإيقاع كما بدأ به"، فهو عنده مشبّع الفاصل، حيث حلت فيه النقرة الثالثة محل السكتة، وهي هنا يجب أن تكون لينة في رأينا لأنها تمثّل نقرة مجاز. وقد دوّن محمود الحفني وصف الكندي كما يلي:

(٣) ه ه ه

---

[١٠] في الأصل "فاصلة صغرى".

ودوّنه زكريا يوسف: (٣) ه ء ء

ونميل إلى رأي زكريا رغم أن قوله كان مجرد تخمين، ذلك أن النقرة الأخيرة يجب أن تكون لينة كما أسلفنا. وفيما عدا ذلك لا فرق في البنية حسب المحققَين.

وبهذا نميل أيضاً إلى الاعتقاد بأن إيقاع "يوروك" و الفالس هما من اشكال خفيف الرمل.

كذلك لا يتعارض ما تقدم مع قول **إخوان الصفا** "ثلاث نقرات متواليات متحركات" حيث يفهم منه أن النقرة الثالثة جاءت لإشباع السكتة أيضاً.

أما ما أضافه إخوان الصفا: "مثل قولك: تننن تننن.." فهو غير صحيح ولا بدّ أنه كان من تحريفات النسّاخ، ولا يعقل أن يقع إخوان الصفا في مثل هذا الخطأ، فهم قالوا إن الثلاث النقرات متحركات ومعنى ذلك أنها جميعاً بسرعة واحدة، ولم يقولوا إن النقرة الثالثة ساكنة. كما أن عبارة "تننن تننن" تساوي فاصلتين في المفهوم العروضي أي (فَعِلن فَعِلن) وهذا هو بالذات وزن خفيف الثقيل الثاني حسب روايتهم. ولهذا فالأرجح انهم قصدوا (تَنَنَ تَنَنَ) لأن الإيقاع عندهم سريع إذ قالوا إن النقرات الثلاث متواليات متحركات. وهذا لايخرج عن صورة المحثوث، بحيث يكون الوزن:

فَعَلَ

أما ابن سينا فقد اعتبر أن وزن خفيف الرمل هو (تنْ تَنَنْ) أي على وزن فاعلن، ولكن هذا هو إحدى حالات الرمل وليس خفيف الرمل كما مر معنا، وربما قصد ابن سينا أن حذف النقرة الأخيرة من جملة الرمل مع تشبيع سكتتها الأولى يخفف الإيقاع ولكن هذا غير صحيح.

وأما ابن زيلة الذي اعتبر الإيقاع خماسياً فقد صح رأيه لأن هذا الشكل الذي جاء به وهو :

(٥) ه ه ~ ه ~

هو نفس الشكل المعدّل الذي جاء به الفارابي، حيث ذكر أنهم لطول الفاصل يضعون نقرة في وسطه [١١]. ولا يهم هنا نوعية نقرات ابن زيلة من حيث القوة أو اللين.

وأما الأرموي الذي اعتبر الإيقاع "من عشرة". فلا يخرج من حيث المبدأ عن مقولة الفارابي الأصلية لأنه دائما يعني النقرات القصار، أو ما يعادل زمانها من أزمنة سكون، فهو يقصد خمسة أسباب ثقال. أما البنية التي دوّنها فقد تبدو في ظاهرها مختلفة. ونترجم تدوينه:

(١٠َ)هَ ~َ ~َ ه ~َ ~ هَ ~َ هَ ~َ ~ ~

فهذا التدوين يمكن أن يختصر إلى:

(١٠َ)ه ه ~َ ه ه ~َ

فالوزن: لا لا(لَ) لا لا (لَ)

أي: مفعو(لُ) مفعو(لُ)

وبهذا يتضح أن الأرموي جاء بدورين من الإيقاع بُنيةُ كل منهما مثل بنية الإيقاع الأصلي الذي رسمه الفارابي.

وهذا هو أحد أشكال دور الأصل.

---

[١١] في الأصل "الفاصلة" وقد غيّرنا التعبير لإزالة الالتباس مع الفاصلة في عروض الشعر.

الفئة الرابعة ـ فئة الهزج

تشمل هذه الفئة الهزج وخفيفه وخفيف الخفيف، كما تشمل الأهزاج المميزة بأسماء خاصة.

أ ـ الهزج

وأما الهزج الذي سمّاه الفارابي "أبا الموصّلات" واعتبره كذلك "أبا المفصّلات"، فهو بالفعل أبو الإيقاعات كلها. وما ذلك إلا لأنه يتوالى بأسباب خفيفة أو ثقيلة، وسكتات على التناوب بمقدارها. فهو بحد ذاته أبسط الإيقاعات، ولكنه بالتمخير وبالتشبيعات والتزيينات قد يتحول إلى إيقاع معقّد.

١ ـ الوصف

وصف **الكندي** الهزج بأنه " نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين".

ووصفه **ابن خرداذبه** بأنه "واحدة واحدة مستويتان، ممسكة".

أما **الفارابي** فقد قال: "والهزج هو الإيقاع الذي تتوالى نقراته نقرة نقرة". وتختلف سرعاته "إلا أن ما يعنون بالهزج الموصّل متوسط السرعة".

وقال **إخوان الصفا**: "وأما الهزج فهو نقرة مسكّنة ونقرة أخرى أخف منها بينهما زمان نقرة، وبين كل اثنتين زمان نقرتين"

واعتبر ابن سينا الهزج جميع الموصلات، فالخفاف منها تضعيفات الثقال، والثقال مطويّات الخفاف.

وقال الأرموي في "الرسالة الشرفية": "هو أن تتلفظ بأوتاد على التتالي، ويعدّ كل وتدين منها دوراً".

أما ابن زيلة فقد اعتبر الهزج رباعياً أي من أربعة أسباب.

وأما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فقد ذكر أنه الموصّل، حيث قال: "وأما الموصّل وهو الهزج.."، ولكنه لم يصفه بشكل عام وإنما جاء بأنواع متعددة من الأهزاج سنتعرض إليها تفصيلاً.

٢ ـ تدوين الهزج ووزنه

لابد من أن نبدأ بالفارابي لأنه أول من دوّن الإيقاعات.

دور الأصل:

وقد دوّن الفارابي الهزج كما يلي:

ه ~ ه ~ ه ~ ه ~

فالوزن: **مفـ(ـعو) لا(تن) مفـ(ـعو) لا(تن)**

ولا نعتقد أنه قصد أن الإيقاع ثُمانيّ، والأرجح أنه قصد الاستمرار على التتالي، فالوزن هو الإيقاع الموصل.

أشكال مشتقّة:

ولكن الفارابي أوضح أن للهزج تشبيعات يمكن أن تحوّله إلى مفصّل، ومنها:

ـ أن تؤخذ منه ثلاث نقرات تُجعل دوراً، فتُقرّ الأولى على حالها ويزاد على الثانية نقرة وتُقرّ الثالثة على حالها ثم يعود الدور.

وتدوينه: (٦) ه ~ ه ء ه ~

وبالحثّ: (٦َ) ه ءَ ه ه

فالوزن: **مفتعلن**

وهذا شكل يساوي ثلاثة أسباب ثانيهما ثقيل، فهي حالة تضعيف.

ـ أن تؤخذ منه أربع نقرات فتُقرّ الأولى والثالثة والرابعة على حالها، ويزاد على الثانية نقرة ثم يعود الدور.

وتدوينه: (٨) ه ~ ه ء ه ~ ه ~

وبالحثّ: (٨َ) ه هَ ء ه ه

فالوزن: مفتعلاتن

وهذا شكل يساوي أربعة أسباب ثانيهما ثقيل، فهي أيضاً حالة تضعيف.

- وربما جعلوا الثانية نقرتين سريعتين خفيفتين وأخرى ساكنة في نفس مدة النقرة الأصلية:

وتدوينه: (٨) ه ~ هَ هَ ء ه ~ ه ~

فوزنه: لا(لا) لِمَلا لا(لا) لا(لا)

أي: **مسـ(تفـ)ـعِلتن مفـ(ـعو) لا(تن)**

ومن الواضح أن هذ الشكل يتضمن حالة تضعيف وثلاث حالات طيّ.

أما **الكندي** فقد دوّن محمود الحفني وصفه له كما يلي:

(٢) هَ ه.

وهو تدوين صحيح موسيقياً، إلا أنه يخفي البنية العروضية الحقيقية، وخير منه أن نتقيد بالوصف تماماً، والنتيجة واحدة، أي:

(٢) هَ هَ ~ ~

أو: (٢) هَ هَ ~

فهاتان الصيغتان تكشفان بنيته الحقيقية.

وهي سبب ثقيل بنقرتين، وسبب ثقيل أو خفيف بسكوت يعادله.

ونحن نفضّل أن نعتبر الإيقاع أبطأ، بحيث تكون النقرتان الساكنتان بمقدار سببين، فتعبير الكندي بأن النقرتين لا يمكن بينهما زمان نقرة لا يعني بالضرورة أن تكون النقرتين متحركتين، لأن زمان النقرة الذي لا

يمكن بين النقرتين هو أقصر زمان في الإيقاع، فهو الزمان الذي لا ينقسم.

ولذلك ندوّن الإيقاع حسب الكندي:

(٤) ه ه ~ ~

فوزنه: **مفعو(لا تن)**

ولو أخذنا الشكل السريع لكان على وزن

فَعَـ(لَكَ)

وكان أقرب إلى خفيف الهزج.

ولذلك فشكل تدوين الحفني ضلله حيث وزن الإيقاع على: فعولْ.

والكندي بهذا منسجم مع الفارابي.

كذلك فقول **ابن خرداذبه** يبقى منسجماً وإن كان التعبير بحد ذاته غير واضح حيث قال: "واحدة واحدة مستويتان، ممسكة". وتوضيح هذا القول أن الإيقاع هو واحدة واحدة مستويتان، وكل واحدة ممسكة أي تليها سكتة تعادلها. وما من شك في أن تعبير ابن خرداذبه لم يكن ليتضح لولا المقارنة. وبذلك ندوّنه:

(٤) ه ~ ه ~

فالوزن: **مفـ(ـعو)لا(تن)**

وكذلك وصف **إخوان الصفا** فقد كان واضحاً في الأصل لولا أنهم شوّشوا القارئ عندما أضافوا: كقولك:

فاعلّ فاعلّ [١٢]

ونحن نرى ضرورة وضع شدّة على اللام لتوضيح زمان السكون.

---

١٢ كتبها عارف تامر: فاعلُ فاعلُ وهذا يصحّ في الهزج عموماً إلا أنه خطأ هنا لأنه أهمل زمان السكون الذي تكلم عنه أخوان الصفا، حيث قالوا "ما بين كل اثنتين زمان نقرتين".

وقال **ابن سينا** إن ما يخرج على وزن (فعْلن فعْلن)، أو (مفعولن مفعولن)، أو (مفاعلن) فهو في حكم الهزج، ولكننا نعتقد أن الشكل الأخير هو ممخّر.

وأما **ابن زيلة** فقد اعتبر في سياق سعيه إلى التمييط أن الهزج رباعي. ونترجم تدوينه:

(٤) ه ه ه ه

فوزنه: **مفعولاتن**

فهو لم يخرج من حيث الأساس على أقوال من سبقوه، مع كل المسموحات عنده من تضعيف وطيّ.

وأما **الأرموي** وهو من سادت في عهده الإيقاعات الممخّرة، وصاحب مقولة "الوتدان يساويان ثلاثة أسباب" فيبدو أنه طبقها في وصفه للهزج، فجاء مرة بوتدين وسببين بما يساوي مجموع خمسة أسباب، ومرة أخرى جاء بوتدين يساويان مجموع ثلاثة أسباب.

وكانت المرة الأولى في كتاب "الأدوار"، حيث دوّن الهزج:

(٥) هَ ~ ه هَ ~ ه

فوزَنه بما يُفهم منه: بـ(لى)لا بـ(لى)لا

أي: **فَـ(عو)لن فَـ(عو)لن**

وكانت المرة الثانية في كتاب "الرسالة الشرفية" حيث قال: "هو أن تتلفظ بأوتاد على التتالي، ويعدّ كل وتدين منها دوراً". فالإيقاع عنده:

مفاعلن مفاعلن

وهما شكلان من **ممخّر** الهزج. والشكل الأخير يماثل إيقاع **خفيف الخفيف** مكرراً، والذي اعتبرناه ممخّر الهزج، كما سنبيّن أدناه.

ب - خفيف الهزج

وصف **ابن خرداذبه** خفيف الهزج بقوله: هو "واحدة واحدة متساويتان في نسق واحد أخف قدراً من الهزج" فكأنه يقول وزن (لالا) أي (فعْلن) مكررة بالتوالي. وبذلك يعتبر خفيف الهزج هو الهزج نفسه ولكنه أخف قدراً أي أسرع.

أما **الفارابي** فقد ذكر خفيف الهزج في الفصل العملي، إلا أنه تعرّض له في الفصل النظري، وبيّن أنه كالهزج من بنية واحدة، ولكنه أسرع.

وقد تعرض **ابن زيلة** لذكر خفيف الهزج على أنه أجـزاء مـن الهـزج واعتبره ثنائياً أي من سببين. وهذا الإيقاع يقبل حسب ابن زيلـة حـالات التضعيف والطـي. وهـذا يشـير إلـى أن تجزئـة الهـزج هـي نـوع مـن التخفيف له.

ج - خفيف الخفيف

وقد وصفه **الكندي** بأنه "نقرتان متواليتان لا يمكن بينهـمـا زمـان نقـرة وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة"

واستنادا لوصف الكندي دوّنه محمود الحفني:

(٣َ) ٥َ ٥

و يساوي: (٣َ) ٥َ ٥ َ~

وهذا في رأيي صحيح [١٣]. فوزن الإيقاع هو:

بلى

أو: **مفا**

---

١٣ أما زكريا يوسف فكان تدوينه خاطئاً حيث دوّنه:

(٥َ) ٥َ ٥َ ~َ ءَ ءَ

فالإيقاع من نقرتين وسكون فقط، وما أعاد الكندي ذكر النقرتين إلا بمعنى تكرار الإيقاع.

فهو يساوي وزن الوتد. ومعنى هذا أن تكراره هو: **مفاعلن**

وهذا بالضبط ما أوضحه **إخوان الصفا** الذين وصفوه كوصف الكندي له أي أنه "نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة" ولكنهم أضافوا: مثل قولك:

مفاعلن

وهذا يذكرنا بأن هذا الوزن هو تماماً الوزن الذي رسمه الأرموي للهزج نفسه، وقلنا في حينه إنه في الحقيقة ممخّر الهزج. وبهذا فإن خفيف الخفيف هو ممخّر الهزج أو ممخّر خفيف الهزج.

والوزن يتألف من وتد واحد (بلى) يتكرر.

د ـ أهزاج مميزة بأسماء

لم يأت ذكر الأهزاج المميزة بأسماء خاصة إلا في "**الشجرة ذات الأكمام**"، أي أن هذه الأسماء تطورت عند العرب في فترة متأخرة.

غير أن هذا التطور لم يكن دائماً صحيحاً من الناحية العلمية. ونستعرض هذه الأهزاج في ما يلي.

الهزج المضرّب:

وهو من وتد وسببين خفيفين.

ونترجم وزنه: بلى لالا

أي: **مفاعيلن**

وهذا الشكل يبتعد عن الهزج حيث لا يشكل مجموعه مضاعفات وحدة الهزج، إلا إذا اعتبرناه نوعاً من التمخير. والواقع أن هذه الجملة هي جملة الهزج في عروض الشعر. فقد تكون سعياً من الموسيقيين

لاستعمال بحر الهزج في الشعر على أساس أنها إيقاع موسيقي أيضاً، كما قد لا يتعدى الأمر خطأً ما [14].

الهزج المدولب:

ونقراته اثنتا عشر نقرة وهو من أربعة أوتاد مجموعة.

ونترجم وزنه: بلى بلى بلى بلى

أي: **مفاعلن مفاعلن**

وهذا لا يخرج عن وزن ممخّر الهزج كما رواه الأرموي، أو وزن خفيف الخفيف وهو ممخّر خفيف الهزج كما عرّفناه.

الهزج الطنبوري:

نقراته ستة عشرة نقرة. وهو من أربع فواصل صغرى.

ونترجم تدوينه: لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا

أي: **فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن**

فهو كبحر الخبب في الشعر.

وهذا الوزن يمكن أن يعتبر نوعاً من الهزج لأنه يعتمد على إحلال أسباب ثقال محل أسباب خفاف بالتناوب. إلا أن هذا التصرف يبقى غير صحيح تماماً إذا تذكرنا أنه هو نفس الوزن الذي وزن عليه الأرموي وإخوان الصفا **خفيف الثقيل الأول** (ولنتذكر أنهم قالوا عندها خفيف الثقيل الثاني وهم يعنون الأول) [15].

---

١٤ لاحظ المحققان أن مؤلف "الشجرة" نسب شكل الإيقاع إلى صفي الدين الحلي غير أنهما وجداه عند الحلي وتدين أي على وزن (مفاعلن)، واعتبرا أن الأصح هو قول مؤلف "الشجرة"، ولكننا نرى على العكس أن المؤلف أخطأ بالنقل والوزن عند الحلي صحيح على طريقة الأرموي التي يعتبر فيها أن وتدين يعادلان ثلاثة أسباب.

١٥ الواقع أن كثرة المسموحات التي جُعلت في الأصل للارتجال واستقرّت فيما بعد، تؤدي إلى ازدواجيات، وهذا ما وقع فيه ابن سينا عندما بدأ في وصف جميع الاحتمالات وفْق حساب التبديل

الهزج المرحّل:

ونقراته ثلاث عشرة نقرة، وهو من سبب خفيف ثم وتد مجموع ثم فاصلتين صغريين.

ونترجم وزنه: لابلى لِمَلا لِمَلا

أي **فاعلن فعِلن فعِلن**

ونراه قد دخل فيه تمخير جزئي فابتعد عن أصل الهزج.

الهزج المحثوث:

ونقراته ثَمان، وهو من أربعة أسباب خفاف.

ونترجم وزنه: لالالالا

أي: **مفعولاتن**

ونظراً لما يعنيه اسمه "المحثوث" نعتبره خفيف الهزج.

الهزج المشكول:

ونقراته اثنتا عشر نقرة. وهو من فاصلة صغرى ثم سبب خفيف ثم فاصلة صغرى.

ونترجم وزنه: لِمَلا لا لا لِمَلا

أي: **فَعِلاتن مفتعِلن**

وهو نوع من التصرف ببعض الأسباب الخفاف (الأول والخامس) وإحلال ثقالٍ محلها. وقد ذكر الأرموي في الرسالة الشرفية [16] أن "للفرس ألحاناً كثيرة.. وهو الذي يسمى سريع الهزج ..فعليك أن تتلفظ

والتوافيق لعدد محدود من الإيقاعات، وانتبه إلى هذه الازدواجية فحذّر قارئه منها، بعد أن ترك له أن ينسج على منواله في ما تبقّى من الأوزان.

[16] ص ٢٠٨

بفاصلة وسبب أربع مرات.." وهذا يعني وزن (لِملالا) أو (فَعِلاتن) أربع مرات. فهذا الوزن مشابه لذاك.

الهزج المحصور:

وهو من ستة عشرة نقرة، ويتألف من فاصلتين صغريين وأربعة أسباب خفاف.

ونترجم وزنه: لِمَلا لِمَلا لالالالا

أي: **فَعِلن فَعِلن مفعولاتن**

وهذا من ثمانية أسباب جُعل الأول والثالث منها ثقيلين فتولدت من الأسباب الأربعة الأولى فاصلتان.

هـ - ماخوري ابن زيلة

نذكّر هنا بما سمّاه ابن زيلة بالماخوري، وقد أتينا على ذكره تحت عنوان (خفيف الثقيل الثاني أو الماخوري) مع أنه ليست له أية علاقة به إلا من ناحية الاسم، وحتى وحدة الاسم تتضمن اختلاف المعنيَين اختلافاً كبيراً. والماخوري كما وصفه ابن زيلة ما هو إلا وحدة هزج سريع.

و - الفاختي

لم نكن لنذكر هذا الإيقاع بين الإيقاعات العربية لولا أن مؤلف "الشجرة ذات الأكمام اعتبره خطأ بين الإيقاعات العربية الثمانية، مثلما أخطأ في أمور أخرى ذكرناها في المكان المناسب.

والواقع أن هذا الإيقاع هو "ضرب للعجم" ذكره الأرموي في كتاب "الأدوار"، وهو من أنواع **الهزج**، وأقرب إلى خفيف الهزج لسرعته. والأرموي نفسه قال إنه هزج سريع.

وقد وصفه الأرموي بأن زمان دوره عشرون نقرة، ونترجم تدوينه:

(٢٠) هَ~َ~َ~َ هَ~َ هَ~َ~َ~َ هَ~َ~َ~َ هَ~َ هَ~َ~َ~َ

فوزنه: لِـ(مَلا) لا لِـ(مَلا) لِـ(مَلا) لا لِـ(مَلا)

أي **فَـ(علا)تن فَـ(عِلن) فَـ(علا)تن فَـ(عِلن)**

ولكن الأرموي في كتابه المتأخر "الرسالة الشرفية" يذكر أن للفاختي شكلين آخرين يُستنتج أن وزنيهما هما:

أ ـ لا لِمَلا لِمَلا لا لِمَلا لِمَلا

مفتَعلن فعِلن مفتَعلن فعِلن

ب) لالِمَلا لِمَلا لِمَلا لالِمَلا لِمَلا لِمَلا

مفتَعلن فعِلن فعِلن مفتَعلن فعِلن فعِلن

وهذه الأشكال المتشابهة ليست سوى أنواع من الهزج حوّلت بعض أسبابها الخفاف إلى ثقال فاتخذت أشكالاً جديدة تصلح للإيقاعات السريعة.

ورواية مؤلف "**الشجرة ذات الأكمام**" منقولة عن كتاب الأدوار للأرموي: "وزمان نقراته عشرون نقرة، وهو من فاصلة صغرى ثم سبب خفيف، ثم فاصلة صغرى ففاصلة صغرى، ثم سبب خفيف وفاصلة صغرى".

ونترجم وزنه: لِمَلا لا لِمَلا لِمَلا لا لِمَلا

أي **فعِلاتن فَعِلن فعِلاتن فَعِلن**

والفارق بينه وبين الأرموي، أن الأرموي جعل الجملة في الأصل من نقرة واحدة تليها أزمنة سكوت، بينما نُقرت كلها هنا ما عدا نهايات الجمل.

والوزن قريب من الأشكال العروضية المعروفة، ويلاحظ فيه التكرار فهو من شقين متساويين، وهذه عادةٌ أشار إليها الأرموي موضحاً أن الموقعين يقتربون في ذلك من شكل بيت الشعر.

الفصل الثالث

خلاصة أشكال الإيقاعات العربية القديمة

بلغة العروض [17]

نعرض في هذا الفصل خلاصة الأبحاث التي توصلنا إليها في هذا الباب وذلك من جانبين: أولهما البُنى الإيقاعية، وثانيهما الجمل العروضية المستعملة.

أولاً - بُنى الإيقاعات القديمة

١ - الثقيل الأول

أ) مفـ(ـعو) لا(تن) مفـ(ـعولاتن) [18]

ب) مفعولا(تن) [19]

ج) فَعِلن [20]

د) مفعولاتن مفـ(ـعو) لا(تن) [21]

هـ) فعـ(ـلن) مفـ(ـعو)لن [22]

و) مفعولُ [23]

ز) مفعولا(تن) مفـ(ـعولا تُـ)ـكَ مفعولا(تن) مفـ(ـعولاتن) [24]

---

١٧ ما بين قوسين ضمن التفعيلات يمثل زمان سكوت أي بلا نقرات.

١٨ دور الأصل وهو بسرعته المعتادة.

١٩ الإيقاع بسرعته المتوسطة، أي بضعفي سرعته البطيئة المعتادة، وهو على هذه السرعة يصبح خفيف الثقيل الأول. انظره أدناه في موقعه.

٢٠ نواة الإيقاع، أي بتوقيعه بأقصى سرعة، وهي أربعة أضعاف سرعته البطيئة المعتادة، أو ضعفا سرعة خفيف الثقيل الأول (انظره أدناه). وهذا شكل نظري للكشف عن البنية.

٢١ مشبّع

٢٢ بإلغاء الفاصل.

٢٣ بإلغاء الفاصل والحثّ.

ممخّر الثقيل الأول

ح) مفاعلن مفاعيـ(لُ) مفاعلن مفاعيـ(لُ)

ط) مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفـ(عولن)

ي) مـ(فا) عـ(لن) فَـ(عِلا) تـ(ن) فَـ(عِلن)[25]

ك) مـفا عـلن فَـعِلا تـن فَـعِلن[26]

ل) مفـاعلـــن فَعِلن متفاعِـــــلُ[27]

م) مفاعلن مفـعولن[28]

٢ ـ خفيف الثقيل الأول

أ) مفعولا(تن)[29]

ب) فَعِلن[30]

ج) فَعِلن فَعِلن[31]

د) فاعلُ فاعلُ[32]

هـ) فَعَلَكَ فا(عـ)لُ[33]

---

٢٤ جمع دورين أحدهما معدّل.

٢٥ هذا الشكل هو للثقيل الأول عند الأرموي، وقد اعتبرناه من ممخرات الثقيل الأول.

٢٦ هذا هو الشكل السابق (ي) مشبّعاً.

٢٧ ورد على هذا الشكل عند مؤلف "الشجرة" على أساس أنه الثقيل الأول، وواضح أنه من ممخراته، والشكل مأخوذ عن الأرموي (الشكل ك أعلاه) مع تحريف طفيف في الجملة الأخيرة.

٢٨ النصف الثاني من الشكل (ط) اعلاه وسمّوه المضلّع، وهو من إيقاعات القرن السابع عشر.

٢٩ الإيقاع بسرعته المعتادة وهي ضعفا سرعة الثقيل الأول.

٣٠ نواة الإيقاع، أي بتوقيعه بأقصى سرعة، وهي ضعفا سرعته المتوسطة المعتادة. وهذه الجملة هي جملة بحر الخبب، أي ركض الخيل، في الشعر.

٣١ الإيقاع الأصلي مع عمليات تضعيف، وهو من حيث النتيجة يعود إلى المحثوث.

٣٢ الإيقاع الأصلي مع عمليات تضعيف في مواقع مختلفة

٣٣ الإيقاع الإصلي بعد تضعيف وطي.

و)   فَعِلن فعْلن مفعولاتن[٣٤]

ز)   فَـعَـلَـكَ فعْـ(ـلن) فَعِلن فعْلن   مفعولاتن[٣٥]

ح)   مفعولاتن مفاعيلتن [٣٦]

٣ - الثقيل الثاني

أ)   فعْـ(ـلن) مفـ(ـعولا تن) (مفعولا تن) [٣٧]

ب)   مستفـ(ـعـ)ـلن ـَ ـَ ـَ [٣٨]

ج)   مستفعلن[٣٩]

د)   مستفـ(ـعـ)ـلن (فعْـ)ـلُ [٤٠]

هـ)   مستفـ(ـعـ)ـلُ فا(عِـ)ـلُ [٤١]

و)   مفعولن فا(عـ)ـلُ [٤٢]

---

٣٤ دوران من الإيقاع مع عملية تضعيف واحدة.

٣٥ ثلاثة أدوار مع عمليات تضعيف وطيّ.

٣٦ دوران اولهما مشبع والثاني ممخّر مع الحفاظ على مدته، حيث حلّ فيه وتدان محل ثلاثة أسباب.

٣٧ الإيقاع بسرعته المعتادة.

٣٨ مخنوث، أي مضاعف السرعة، مع توضيح "السحبة" في نهايته، وهي الفاصل من زمان السكون. وقد كان من الممكن أن نقول مستفـ(ـعـ)ـلن (فَعَلَ) ولكنا تعمّدنا الكتابة كما هو أعلاه لتوضيح الصورة أكثر.

٣٩ نواة الإيقاع وأصله. وهي جملة بحر الرجز في الشعر وتلائم الحداء. وقديماً قالوا: الحداء قبل الغناء. وهو في الحداء يتضمن "سحبة" في آخر الجملة العروضية تعادل زمن ثلاث نقرات، فهي في الموسيقى ثلاث سكتات. وهذه "السحبة" قد تطول إلى هذا الحد وقد تقصر وقد تلغى نهائياً، ولذلك فقد يكون الإيقاع من عشرة أسباب أو من سبعة. وهذا الشكل هو مضاعف سرعة الإيقاع البطيئة المعتادة، ألغي فاصله.

٤٠ الشكل ب أعلاه مع نقرة مجاز.

٤١ شكل مشتق ينجم عن تشبييع في الجملة الأخيرة من الشكل السابق (د).

٤٢ مشتق من المشتق، ناجم عن التشبيع وإلغاء التضعيف من الجملة الأولى من الشكل هـ أعلاه.

ز) مفعولن مفـ(ـعو) لا(تن) [٤٣]

ح) مفعولن مفـ(ـعو)لا(تُن فَـ)ـعِلاتن مفـعولا(تن)[٤٤]

ط) مفاعلاتن [٤٥]

ي) مـ(ـفا) عـ(ـلا) تـكَ مـ(ـفا) عـ(ـلا) تـن[٤٦]

٤ ـ خفيف الثقيل الثاني (الماخوري)

أ) مفاعيـ(ـلُ)

ب) مفاعيلُ فاعلاتُ[٤٧]

ج) مفاعلن فاعلاتُ مفاعيـ(ـلُ) [٤٨]

د) مفاعيـ(ـلُ) مفاعيلن[٤٩]

٥ ـ الرمل أو ثقيل الرمل [٥٠]

أ) مفـ(ـعولن) فعـ(ـلن) فعـ(ـلن مفعولن) [٥١]

---

٤٣ الإيقاع بسرعته المعتادة بعد إلغاء ثلاثة أزمان سكون من "السحبة" والاحتفاظ بسكتة واحدة، وتشبيع زماني سكون في بداية الإيقاع.

٤٤ دوران من الإيقاع أولهما من الشكل (ز) أعلاه، وثانيهما بتضعيف وطي في السبب الأول، وتشبيع مكان نقرة في الجملة الثانية منه.

٤٥ نوع من التمخير للثقيل الثاني، ولكنه غير الماخوري، ينجم عن الحث وإلغاء زماني سكون من الفاصل وإحلال وتدين محل ثلاثة أسباب.

٤٦ نوع من التمخير للثقيل الثاني (غير الماخوري) يشبه الشكل (ط) أعلاه ويجعله في دورين، ويتضمن الدور الأول عملية تضعيف في آخره، وتدخل عليه في كلا الدورين عمليات طي.

٤٧ دوران من الإيقاع، مع تشبيع في الدور الأول والتصرف في الدور الثاني بتقديم وتأخير.

٤٨ ثلاثة أدوار من الإيقاع مع تصرف بتقديم وتأخير.

٤٩ دوران من الإيقاع، مع تشبيع ثم إشباع في نهاية الدور الثاني بحيث يقترب المجموع اكثر من الدور الأصلي من وزن مشطور البحر الطويل في الشعر.

٥٠ معنى الرمل الركض البطيء أو الهرولة. وفي الشعر يوجد بحر الرمل أيضاً. وفي هذه الدراسة برهان على أن أصل بحر الرمل وإيقاع الرمل الموسيقي واحد.

ب) **فا(عـ)لاتن ـَ ـَ ـَ ـَ** [52]

ج) **فاعلاتُ** [53]

د) **فاعلا(تُ)** [54]

هـ) **فاعلاتُ فاعلا(تُ)** [55]

و) **فاعلاتن** [56]

ز) **فاعلا(تن)** [57]

ح) **فعـ(لن) مفعو(لاتن)**

فَعَلَكَ مفعو(لاتن)

فعـ(لن) مفعو(لاتن)

---

٥١ شكل الإيقاع بالسرعة البطيئة المعتادة.

٥٢ هذا الشكل هو أصل الإيقاع وهو هنا على ضعفي سرعة الإيقاع البطيء المعتادة. ويتضمن في آخره "سحبة" تعادل زمن ثلاث نقرات. وهذه "السحبة" مرنة بحيث يمكن تقصيرها أو إلغاؤها، بل قد يلغى معها الساكن في نهاية الجملة. أنظر الشكلين (ج) و(د) أدناه.

٥٣ في هذا الشكل ألغيت أربعة أزمان سكوت من الشكل (ب) أعلاه، فذهبت "السحبة" والسكون من آخر الجملة.

٥٤ بعد إلغاء أربعة أزمان سكوت كما في الشكل (ج)، طُوي المتحرك الأخير .

٥٥ دوران من الإيقاع جُمع فيهما بين الشكل (ج) والشكل (د). والسكتة بمقدار نقرة سريعة في نهاية الإيقاع توحي بأن الوزن العروضي هو (فاعلن مفاعلن)، وعلى هذه الصورة وزَن أخوان الصفا الإيقاع. وعلى هذا الوزن بالذات جاء شعر أبي العتاهية المشهور الذي قيل له فيه إنه خرج على العروض، فقال أنا أكبر من العروض. والشعر هو:

للمنون دائرا   تٌ يدرن صرفها
هنّ ينتقيننا   واحداً فواحـدا

انظر كتابنا "أوزان الأشعار" ص ٢٧.

٥٦ في هذا الشكل ألغيت ثلاثة أزمان السكوت من الشكل (ب) أعلاه، فبقيت الجملة التي تعادل تماماً جملة بحر الرمل في الشعر.

٥٧ عملية طي دخلت على الشكل (و).

فعْـ(لن) مفعو(لاتن) [58]

ط) مفتعلاتن فَعِلن[59]

ي) فَعَلكَ فاعلُ فَعِلن[60]

ك) فَـ(عِلن) فَـ(عِلن) فِعْلن مفعولاتن فَعِلن[61]

ل) فَعِلَتن فَعِلَتن[62]

<u>٦ - خفيف الرمل</u>

أ) فعْلن ـ ـ ـ [63]

ب) مفعو(لن) فعْـ(لن) [64]

ج) فعولن [65]

د) مفعو(لُ) [66]

---

٥٨ أربعة أدوار من الإيقاع تسمّى الدور الأعظم من أدوار الرمل. وقد أُخذ الإيقاع بالسرعة البطيئة المعتادة أولاً، وحذفت منه أربعة أزمنة سكوت في آخره، ثم جعل أربعة أدوار، وطويت نقرتان من آخر كل دور من الأربعة، وفي الدور الثاني منها دخل أولاً التشبيع على النقرة الثانية، ثم دخل التضعيف على النقرتين الأولى والثانية.

٥٩ دوران على أساس الاشتقاق من الدور الأول من الدور الأعظم لإيقاع الرمل، في الشكل (ح) أعلاه، على أساس التشبيع ثم عدة عمليات تضعيف.

٦٠ عملية تضعيف أخرى دخلت على الشكل (ط).

٦١ دوران مشتقان من أحد أدوار الدور الأعظم لإيقاع الرمل، مع عدد من التصرفات من حث وطي وتضعيف.

٦٢ دوران مشتقان من فاعلا(تُن)، الشكل (د) أعلاه، حُذف فاصلها، ثم دخل التضعيف على السبب الخفيف في أولها وبقي الوتد على حاله.

٦٣ دور الأصل البطيء، والوزن الكامل يتضمن في نهايته "سحبة" بمقدار ثلاث سكتات، فهو بالأحرى فعْلن (مفعولن). ونظراً للوضع الخاص للسكتات في نهاية الإيقاع، فقد تقصر هذه إلى حد سكتة بزمان نقرة سريعة، أي الشكل (د).

٦٤ حالة تشبيع لزمان السكون الثاني في الشكل (أ) أعلاه.

٦٥ الشكل (ب) من الإيقاع محثوثاً.

هـ) مفعو(لن) [67]

و) مفعولن [68]

ز) مفعو(لُ) مفعو(لُ) مفعو(لن)

مفعو(لُ) مفعو(لُ) فعْلن (مفعولن) [69]

٧ ـ الهزج وخفيف الهزج

أ) مفـ(ـعو) لا(تن) مفـ(ـعو) لا(تن) [70]

ب) مفعولاتن [71]

ج) مفعو(لاتن) [72]

د) فَعَـ(لَكَ) [73]

هـ) مفتعلن [74]

---

[66] إلغاء زمانين ونصف من الفاصل في دور الأصل البطيء واحتفاظ بفاصل بمقدار نقرة متحركة.

[67] إلغاء زماني سكوت فقط من الفاصل في دور الأصل البطيء واحتفاظ بفاصل بمقدار نقرة ساكنة.

[68] تشبيع السكون في الحالة (هـ) السابقة.

[69] الدور الأعظم المؤلف من ستة أدوار، منها الأول والثاني والرابع والخامس هي أقصر الأشكال (الشكل د)، والثالث شكل متوسط (الشكل هـ)لأن نهايته نهاية نصف الدور الأعظم، والخامس أطول الأشكال (الشكل أ) لأنه نهاية الدور الأعظم.

[70] لا يعني هذا الشكل أن الوزن ثُماني، فهو في الحقيقة يستمر على أساس توالي نقرة فزمان نقرة، حتى نهاية اللحن. ولكن الموقّعين قد يجعلون له إطاراً أي في حدود تتراوح بين سببين وثمانية أسباب.

[71] محثوث الثُماني، أو رباعي. ومن تقاطع الجوازات نلاحظ بعض المفارقات، فإذا شُبِّع خفيف الثقيل الثاني زال فاصله فأصبح كالهزج الرباعي.

[72] رباعي فاصله بمقدار نصفه.

[73] رباعي فاصله بمقدار نصفه ولكنه حثيث إلى درجة يمكن اعتباره معها أنه خفيف الهزج.

[74] ثلاثي محثوث دخل عليه تضعيف في سببه الثاني.

و) مفتعلاتن [٧٥]

ز) مسـ(تفـ)ـعِلتن مفـ(ـعو) لا(تن) [٧٦]

ح) فَـ(ـعو)لن فَـ(ـعو)لن[٧٧]

ط) مفاعلن مفاعلن[٧٨]

٨ ـ خفيف الخفيف

مفا [٧٩]

٩ ـ أهزاج مميزة [٨٠]

أ ـ الهزج المضرّب: مفاعيلن

ب ـ الهزج المدولب: مفاعلن مفاعلن

ج ـ الهزج الطنبوري: فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن

د ـ الهزج المرحّل: فاعلن فعِلن فعِلن

هـ ـ الهزج المحثوث: مفعولاتن

و ـ الهزج المشكول: فَعِلاتن مفتعِلن

ز ـ الهزج المحصور: فَعِلن فَعِلن مفعولاتن

١٠ ـ إيقاعات أخرى

١ ـ الفاختي: [٨١]

أ) فَـ(ـعلا)تن فَـ(ـعِلن) فَـ(ـعلا)تن فَـ(ـعِلن)

---

٧٥ رباعي محثوث دخل عليه تضعيف في سببه الثاني.

٧٦ ثُماني بطيء دخل عليه تضعيف ثم تشبيع في جملته الأولى.

٧٧ شكل من الهزج المخرّ، وقد دخله وتدان محل ثلاثة أسباب، وجُعل في نصفين متشابهين.

٧٨ شكل آخر من ممخّر الهزج.

٧٩ وزنه هو الوتد فقط، ودوران منه يشكّلان جملة (مفاعلن).

٨٠ تطورت في عصور متأخرة، وبعضها يبتعد عن بنية الهزج وحتى عن شكلها الممخّر أحياناً.

٨١ إيقاع فارسي ذُكر في أواخر الخلافة العباسية.

ب) مفتعلن فَعِلنمفتعلن فَعِلن

ج) مفتعلن فَعِلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن فَعِلن

٢ ـ ماخوري ابن زيلة

ووزنه: لا أو لِمَ

ثانياً ـ الجمل العروضية للإيقاعات العربية القديمة

ومما تقدم يتبين أن العرب منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية القرن العاشر للهجرة، على الأقل حسب ما هو موثّق في تراثهم، قد استعملوا في إيقاعاتهم ستاً وعشرين جملة عروضية منها ثلاث ناقصة:

١ ـ لا، ٢ ـ لِمَ ٣ ـ بلى ٤ ـ فعّلن، ٥ ـ فَعِلن، ٦ ـ فَعَلَكَ، ٧ ـ فاعلُ،

٨ ـ فاعلن، ٩ ـ فعولن، ١٠ ـ مفعولُ، ١١ ـ مفعولن، ١٢ ـ فَعِلَتن،

١٣ ـ فَعِلاتُ، ١٤ ـ فَعِلاتن، ١٥ ـ فاعلاتُ، ١٦ ـ فاعلاتن، ١٧ ـ مفاعلن،

١٨ ـ مفاعيلُ، ١٩ ـ مفاعيلن، ٢٠ ـ مفتعلن، ٢١ ـ مستفعلن،

٢٢ ـ مستفعلتن، ٢٣ ـ مفاعلاتن، ٢٤ ـ مفاعلاتكَ، ٢٥ ـ مفعولاتن،

٢٦ ـ مفعولاتك.

الباب الثالث

الإيقاعات المعاصرة

الفصل الأول

معجم الإيقاعات المعاصرة

نظرة عامة

تطورت الإيقاعات عبر الزمان والمكان حتى وصلت إلى أشكالها الراهنة. وثمة تشابه بين بعض الإيقاعات القديمة والمعاصرة، مع اختلاف الأسماء، واختلاف حتى مع تشابه الأسماء. ولقد ارتقت الإيقاعات من حيث النوعية والتعقيد، غير أن أثر الجوار أصبح واضحاً تماماً، ولاسيما الأثر الفارسي لقرب بلاد فارس من مركز الخلافة العباسية، والأثر التركي إبّان الحكم العثماني لقسم كبير من المناطق العربية.

وليس أثر الجوار سبباً لرفض هذا الإغناء، فالروحية واحدة في هذا المجال، وليس للفن حدود ولا مبرر فيه للتعصب الوطني. ولئن كنا "كلنا في الهمّ شرق" فلا غضاضة في أن نكون " كلّنا في الفن شرق"، والموسيقى في بلادنا تحتاج إلى أن تصون الشرق دون أن ترفض الغرب.

ومع ذلك فمن الممكن تعريب الأسماء غير العربية كلما كان ذلك مفيداً، وقد فسرنا بعض الأسماء بالعربية حيثما أمكننا ذلك، وإن كنا أبقينا على الأسماء السائدة خشية أن يضيع القارئ بين معلوماته وبين مجهوداتنا.

لم تتسم المصادر العربية التي تضمنت تدوينات للإيقاعات الموسيقية المعاصرة بالشمولية، وإنما تضمن اغلبها مختارات يغلب عليها الطابع المحلي. وقد حاولنا جهد المستطاع جمع أكبر عدد ممكن منها بهدف الحصر على صعيد الوطن العربي ككلّ.

ونلاحظ ظهور أوزان طويلة جداً وصل أحدها إلى ١٧٦ وحدة وهو إيقاع "فتح". وكذلك دمجُ الأوزان القصيرة ضمن أوزان طويلة ومركّبة. وقديماً كان هذا الدمج وحتى تبديل الإيقاعات في اللحن الواحد موجوداً، فقد قال الفارابي "وليس يعسُر مع ذلك تمزيج هذه وتركيبها، فإن أكثر ما يستعمله المزاولون لأعمال هذه الصناعة إنما يستعملون ممزوجاتها"، وكذلك أشار الأرموي في النسب التأليفية إلى مثل ذلك بقوله: " إننا إذا أردنا تأليف لحن من ضربين، الأول منهما مضاعف الرمل والثاني ضرب ثاني الثقيل جعلنا كل ثلاثة أدوار من الثقيل الثاني بازاء دورين من أدوار مضاعف الرمل".

ولقد ساعدتنا طريقتنا في التدوين كثيراً في الكشف عن الجمل الإيقاعية. ولاشك في أن طريقة تسجيل الإيقاعات بأسلوب التدوين الموسيقي الغربي كان لها فائدة عظيمة من حيث إبراز الدقّة والضبط ، فقد أمكن تخليدها بحيث لا تتعرض لعوامل التغيير كما حدث لما كان معروفاً قبلها. إلا أنها من ناحية أخرى انطوت على انجراف أعمى وراء النمط الغربي فانطمست بُنى الإيقاعات. وطمسُ معالم البنية الإيقاعية يؤذي الإيقاعات ولاسيما الطويلة منها حيث يصبح لها شكل ممل وطويل فلا يعرف لها المرء أصلاً أو معنىً مما يساعد على تركها وإهمالها، وخاصة في عصر الديسكو والميل إلى الإيقاعات السريعة التي تساعد على الرقص مع الموسيقى الصاخبة.

ولقد كان من الممكن أن نكتفي في الوزن برسم المقاطع العروضية إلا أننا حولّنا رموزنا إلى رموز الجُمل في العروض التقليدي، أي التفعيلات،

وذلك تسهيلاً على الشعراء المعتادين على هذا الأسلوب في وزن الأشعار، وتشجيعاً لهم على النظم وَفقاً للإيقاعات الموسيقية.

وتثبت لنا مقاطع الإيقاعات وجملها العروضية أنها موافقة تماماً لبنية لغتنا العربية، وأن الشعر العربي التقليدي في الواقع قسَم مفردات لغتنا الغنية وصيَغها الكثيرة إلى قسمين: قسم يصلح للشعر وقسم لا يصلح له، من حيث عدم قدرة أوزانه على استيعابها. وعندما وضعنا أشعاراً جديدة توافق الإيقاعات الموسيقية [1] ظهر لنا إمكان استخدام صيغ لم تكن مستعملة من قبل ولا تقل جمالاً عن الصيغ التي سادت في الشعر التقليدي. إن تطبيق الإيقاعات الموسيقية على الشعر يفتح أمام الشعراء باباً واسعاً لصيغ استعملها النثر وحده حتى الآن. ولعل في هذا ما يقضي على حجج أولئك الذين يدعون إلى الشعر المنثور، ولاسيما حجتهم بأن أوزان الأشعار قيود، وأن لأشعارهم المنثورة "موسيقى داخلية" لا يدركها إلا "الراسخون في العلم".

يبلغ عدد إيقاعات المعاصرة، بما في ذلك رواياتها المختلفة ما ينوف على ثلاثمائة وعشرين شكلاً إيقاعياً. ولتسهيل الرجوع إليها عمدنا إلى وضع معجم أبجدي يكون للقارئ منطلق البحث.

طريقة العمل

بعد أن جمعنا الإيقاعات العربية المعروفة اليوم في شتى الأقطار العربية، عمدنا بادئ ذي بدء إلى تدوينها وَفق طريقتنا العربية في التدوين التي أوضحناها في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب، وذلك

---

[1] انظر الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ترجمةً من الصور التي أتاحتها مراجعنا، سواء أكانت مدوّنة حسب طريقة التدوين الغربي برموز متباينة، أو حسب طريقة المربعات بمختلف أشكالها.

بعد ضبط التدوين حددنا المقاطع العروضية التي يتكون منها كل إيقاع، ومن ثَمّ ربطنا بين هذه المقاطع على شكل جمل (تفعيلات) بطريقة التجربة والخطأ، حتى استقر تقطيعها. وخلال ذلك عمدنا إلى حثّ عدد من الإيقاعات، ولاسيما الطويلة منها، لأن بُناها لا تتكشف بسرعتها الأصلية. والسرعة الكلية ليست بذات أهمية لأن المهم هو بنية الإيقاع أي تناسب سرعات مكوّناتها فيما بينها.

بعد ذلك صنّفنا الإيقاعات حسب عدد جُملها، بالتدرج من الأقصر فالأطول، كما صنّفناها في الوقت ذاته حسب عدد وحداتها، أي عدد أرباع أو أثمان الزمن القياسي للموسيقى. ولكن لما كان التصنيف الثاني يتعارض أحياناً مع التصنيف الأول، جعلنا التصنيف متداخلاً بحيث يكون التصنيف حسب الجُمل رئيسياً، وحسب عدد الوحدات فرعياً ضمنه.

وهنا يجدر بنا توضيح نقطة مهمة هي أننا استبعدنا التمييز بين النقرة القوية واللينة، لأن هذا ليس مهماً في الوزن العروضي، وقديماً جعل فلاسفة الموسيقى العرب هذا الأمر مرناً في التطبيق، وعلى أية حال فهذا ليس مطلوباً في الشعر الذي يُقرض على وزن الإيقاع الموسيقي.

وهنا نبدأ من النهاية، فنبدأ بعرض أسماء الإيقاعات التي حصرناها، وذلك ضمن **معجم** هو دليل أبجدي يسهّل الرجوع إليها. فانطلاقاً من اسم

الإيقاع يمكّننا هذا المعجم من تحديد الموقعين الأساسيين اللذين بُحث فيهما الإيقاع في هذا الكتاب، حيث نجد **أمام اسم كل إيقاع رقمين:**

الرقم الأول يمثّل الرقم المتسلسل للشرح التفصيلي الذي يأتي وراء هذا الدليل الأبجدي مباشرة.

ويتضمن الشرح التفصيلي لكل إيقاع مسمى، على اختلاف رواياته:

١ـ تدوين الإيقاع، بما في ذلك عدد وحداته. وقد ألغينا في هذا التدوين التقطيعات التقليدية، التي تقتصر على تقسيمات إلى ثنائيات وثلاثيات ورباعيات، وبينّا مواقع التقطيع المبنية على بنية الوزن العروضي.

٢ـ وزن الإيقاع بالمقاطع العروضية.

٣ـ وزن الإيقاع بالجمل (التفعيلات).

٤ـ تعليقات شتّى.

وهذا الشرح مخصص للموسيقيين، ولذلك فإن الرقم الدّال عليه في الدليل الأبجدي يستهدف هذه الفئة من الذين وُجّه إليهم الخطاب في هذا الكتاب.

أما **الرقم الثاني** فهو مخصص للموسيقيين والشعراء على حد سواء: فهو يمثل الرقم المتسلسل للوزن ضمن مجموع الأوزان التي حصرناها، وهذه الأوزان موضوعة بالترتيب في الفصل الرابع من هذا الباب، وبذلك يمكن معرفة الوزن فوراً، ولكن دون الرجوع إلى تفاصيل البحث فيه.

لقد جمعنا وحلّلنا نيّفاً و ٣٢٠ صيغةً إيقاعية، منها روايات مختلفة لإيقاع واحد، ومنها إيقاعات ذات وزن واحد ولكنها معروفة بأسماء مختلفة حسب البلدان العربية التي تنتمي إليها. وقد نجم عن إلغاء الازدواجية

٢٧٥ اسماً للإيقاعات، تمثل الرقم المتسلسل للعرض والشرح، منها ما يتضمن عدة روايات للإيقاع الواحد إذا لم تغير الرواية من عدد الجمُل، كما قد تتضمن روايات مختلفة، الأمر الذي استوجب تغير عدد جملها وبالتالي تصنيفها في موقع آخر. وقد كانت المحصلة بعد التقاصّ ٢٢١ وزناً، أو دوراً، وسَمّها بحوراً على سبيل التجاوز، إذا قبلتَ بفكرة قول الشعر على هذه الأوزان، وقد سمّاها كذلك بعض من كتَب في الإيقاع من المتأخرين.

وقد كانت الحصيلة أقل لسببين: أولهما تعدد الأسماء للإيقاع الواحد، وهذا ليس بالكثير على أية حال، ومنها، وهو الأغلب، ما يمثل شكلاً من أشكال الطي، أي السكوت في موقع نقرة أو أكثر، مما حدا بنا إلى اعتبار الجملة العروضية الأصلية هي التي تمثل الوزن، بينما اعتبرنا حالات الطي المختلفة تمثل الحالات (أ)، أو (ب)، أو (ج) من الجملة نفسها. وقد وضعنا أزمنة السكوت في أوزاننا دائماً ضمن قوسين، على أساس أن يكون للشاعر ملء ذلك الفراغ بالكلام، أو السكوت مع الإيقاع عندما يمكن ذلك ويكون مرغوباً فيه.

كيف نعرف ما نريد معرفته عن إيقاع ما

١- ابحث عن اسم الإيقاع في المعجم الأبجدي.

٢ - انظر رقم الشرح وابحث عنه في الفصل الثاني من هذا الباب.

٣- لما كان الوزن يماثل عروضياً أوزان إيقاعات أخرى، فإن رقم الوزن يدلك على جميع الإيقاعات التي تماثله وزناً، وتجد ذلك في الفصل الثالث من هذا الباب.

المعجم الأبجدي لأسماء الإيقاعات المعاصرة
ودليل شرحها ومفتاح أوزانها [٢]

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
آغر أقصاق (انظر: أقصاق إفرنجي)		
آغر أقصاق تركي (انظر أقصاق تركي)		
آغر أقصاق تركي معدّل(انظر أقصاق تركي معدل)		
الأبيات التونسي	١٣٠	١٠٤
الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الأولى)	٢٥٠	١٩٥
الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الثانية)	٢٥٠	١٩٣/أ
الأربعة والعشرون المصري(أصل الإيقاع)	٢٥٣	٢٠١
الأربعة والعشرون المصري(ذو الرباط)	٢٦٨	٢١٥
أزداد الليبي	٨٧	٤٧/ب
الأسمري الليبي	٣٠	٢٧/أ
الاستبدا الحجازي	٦٦	٣٣
الأعرج الثلاثي	١٢	١٢
الأعرج الكبير	١٩٧	١٢٨
الأقصاق الإفرنجي (الرواية الأولى)	١٣٦	٤٠
الأقصاق الإفرنجي (الرواية الثانية)	١٣٦	٥٧
الأقصاق التركي	٥٠	١١

[٢] ملاحظة: عندما لا يُذكر موطن الإيقاع في بلاد العرب فهو متداول في بلاد الشام ومصر.

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
بحري سيفي القَطَري	١٠٩	٤٨
برفشان (الرواية الأولى)	٢٣٣	١٦٨/أ
برفشان (الرواية الثانية)	٢٣٣	١٦٩/ب
البرول الغرناطي	١١٧	٤٩
البرول الليبي	٧٧	٥٦
البسيط المغربي (الصيغة الأولى)	٩٣	٨٥/ب
البسيط المغربي (الصيغة الثانية)	١٨٥	١٤٤
البشراف الليبي (الصيغة الأولى)	١١٥	١٠٧
البشراف الليبي (الصيغة الثانية)	١٧٤	١١٨
البشراف الليبي (الصيغة الثالثة)	١٧٨	١٤٥
البشرف الجزائري	٢٧	٢٤/أ
البطايحي الجزائري (الرواية الأولى)	٤٢	٢٣
البطايحي الجزائري (الرواية الثانية)	٤٢	٢٧/أ
البطايحي الجزائري (الرواية الثالثة)	٤٢	٢٨/أ
البطايحي الغرناطي	١٩٤	١٣٣
البطايحي المغربي (الصيغة الأولى)	١٧٢	١٢٦
البطايحي المغربي (الصيغة الثانية)	٢٢٣	١٤٧
بكداش	١٦٣	٨١
البلّيق الشامي	٢١٦	١٧٠/ب
البنجكير (انظر :الأعرج الكبير)		

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
البوراسية الليبي	١١٨	٤٩
التختيم الحجازي	٦٢	٣٢/أ
التدريج الليبي	٨٨	٥٢
ترس	١٥٨	٧٩
الترك زرب الحلبي	٢٤١	١٨٤
تملكيت الليبي	٤٧	٣١/ب
الثريّا (انظر: الأقصاق التركي)		
الثقيل	٢٤٨	١٩١
الثقيل التركي (الرواية الأولى)	٢٧٠	٢١٦
الثقيل التركي (الرواية الثانية)	٢٧٢	٢١٧
الثقيل صوفيان	١٥٩	٧٧
الجبالي الحجازي	٣١	٢٧/أ
جفتة (انظر شفتة)		
جفتة دو يك (الرواية الأولى)	١٦٧	٩٩
الجفتة دو يك (الرواية الثانية)	٢١٥	١٧٠/أ
جفتة يوروك	٢٠٤	١٥٤
الجلوة الليبي	٤	٢
الجنبر (انظر الشنبر)		
الجنوبي القَطَري	٣٧	٢٢/أ
الجوبي العراقي	١٢١	٥٠

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
الخمّاري الكويتي	١٩٣	١٣٤
الخمّاري الليبي	٤٥	٢٧/أ
خمريّة القَطَري	١٩	٢١
خوش رنك (الرواية الأولى)	١٩٥	١٢٢/أ
خوش رنك (الرواية الثانية)	١٩٥	١٢٢/ب
خوش رنك (الرواية الثالثة)	١٩٥	١٢٠
الدارج	٥٣	١٩
الدحوة العراقي	٤٨	٣١/ب
دخول الأبيات الغرناطي	١٢٩	٩٧
الدرْج التونسي	١٧	٥
الدرْج الجزائري(الرواية الأولى)	٢٩	٢٤/أ
الدرْج الجزائري(الرواية الثانية للغناء)	٢٩	٢٧/أ
الدرْج الجزائري(الرواية الثالثة)	٥٦	١٣
الدرْج الغرناطي	٢٢٨	١٦٣
الدرْج المغربي (الرواية الأولى)	٤٦	٣١/أ
الدرْج المغربي (الرواية الثانية)	٤٦	٣١/أ
الدرْج المغربي (الرواية الثالثة)	١١٩	٥١
الدلوكة السوداني	٦٥	٢٠/أ
الدليب السوداني	١٠٨	٩٢/أ
الدواري القَطَري	١٤٤	٦٨

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
الدواري الكويتي	١٨٦	١١٧
دور روان	٢٤٠	١٧٩
الدور الكبير (الرواية الأولى)	٢٢٩	١٧٥
الدور الكبير (الرواية الثانية)	٢٢٩	١٧٦
الدور الكبير (الرواية الثالثة)	٢٥٦	٢٠٢
الدور الكبير (الرواية الرابعة)	٢٦٠	٢٠٧
الدور الكبير الحلبي	٢٥٧	٢٠٤
الدور الهندي (الرواية الأولى)	٦٧	١٦
الدور الهندي (الرواية الثانية)	١١٢	٣٧
دو يك	٢٦	٢٤/أ
الربايبي الليبي	٨٣	٤١/أ
الردمان الحجازي	١٤٣	٦٠
الرفاعية العراقي	٩	٩
رقص السوداني (الصيغة الأولى)	١٠	٧
رقص السوداني (الصيغة الثانية)	٨٤	٤١/أ
رقص السوداني (الصيغة الثالثة)	٨٥	٤١/ب
رقصان لما	١٩١	١١٣
الرمل التركي	٢٧١	٢١٨
الرمل الحلبي	٢٥٥	٢٠٣
الرهج (الرواية الأولى)	٢٠٢	١٣٧

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
فاختة أو الفاخت(الرواية الثالثة)	٢٣٩	١٨٣
فاختة أو الفاخت(الرواية الرابعة)	٢٣٩	١٨٥/ب
الفارسية الليبي	٢٤	١٤/ب
الفالس (انظر: الأعرج الثلاثي)		
فتح	٢٧٥	٢٢١
فجري مخالفي القَطَري	٩٧	٨٥/ب
فرع تركي	٢٣٤	١٧١
فرنكجين	٢٢٦	١٥٥
الفزاني الصغير الليبي	١١	٩
الفزاني الكبير الليبي (الصيغة الأولى)	١٢٤	٦٤
الفزاني الكبير الليبي (الصيغة الثانية)	١٢٤	٣٥
فكرة	١٨٩	١٢٧
فكرتي	١٩٠	١١٤
فن بحري الكويتي	١٣٥	٥٩
فن حساوي الكويتي	٦٣	٣٢/
فن نجدي الكويتي	٩٥	٨٥/ب
القائم ونصف المغربي(الرواية الأولى)	١٧١	١٢٩
القائم ونصف المغربي(الرواية الثانية)	١٧١	١١٦
قتاقوفتي	١١٦	٣٩
القدّام المغربي (الصيغة الأولى)	١٠٦	٩١

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
القدّام المغربي (الصيغة الثانية)	١٠٦	٨٥/أ
القنطرة المغربي	١٠٧	٩٢/ب
لعّبوني القَطري	١١٠	٤٨
لمسة الحبيب الكويتي	٢٢١	١٧٨
لنك فاختة (الرواية الأولى)	١٤٦	٦٣
لنك فاختة (الرواية الثانية)	١٤٦	٨٢
المثلّث العراقي (الرواية الأولى)	٧٤	٣٠
المثلّث العراقي (الرواية الثانية)	١٣٣	٦٥
المثلوث الحجازي	٣٢	٢٧/ب
المحجّر التركي	١٢٨	١٠١
المحجّر دولاب مقلوب	١٩٦	١٢٤
المحجّر المصدّر (الرواية الأولى)	١٦٩	٧٥
المحجّر المصدّر (الرواية الثانية)	٢٣٠	١٦٤
المحجّر المصدّر (الرواية الثالثة)	٢٣٠	١٦٥
المحجّر المصري (الرواية الأولى)	١٦٢	٧٣
المحجّر المصري (الرواية الثانية)	١٦٢	٧٤
المحجّر المصري (الرواية الثالثة)	٢١١	١٦٦
المحجّر المصري (الرواية الرابعة)	٢١١	١٦٦
المخالف الكويتي	٦١	٢١
المخالفي القَطَري	٤٤	٢٩

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
المخبوت السوداني	٢٢	١٤/أ
المخلص الجزائري	١٨	٢١
المخلص العراقي	٤٩	٣١/ج
المخلص المغربي	٢٣	١٥/ب
المخمّس التركي (الرواية الأولى)	٢٣٢	١٧٣/أ
المخمّس التركي (الرواية الثانية)	٢٣٢	١٧٧
المخمّس العربي	١٢٦	٤٥
المخمّس المصري (الرواية الأولى)	١٦٦	١٠٠
المخمّس المصري (الرواية الثانية)	٢١٧	١٧٣/ب
المخولف النجدي (قيد الاستقصاء)		
المدوّر البغدادي	١٥٦	٩٠
المدوّر التركي	١٥٣	٩٥
المدوّر الحلبي	١٥٤	١٠٦
المدوّر الشامي (الرواية الأولى)	١٤٠	٨٣
المدوّر الشامي (الرواية الثانية)	١٤٠	٨٣
المدوّر الشامي (الرواية الثالثة)	١٥٥	٩٣
المدوّر العربي (الرواية الأولى)	٩٢	٨٥/ب
المدوّر العربي (الرواية الثانية)	٩٢	٨٥/ب
المدوّر المصري	١٥١	٨٦
المربّع (الرواية الأولى)	١٦١	١٠٨

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
المربّع (الرواية الثانية)	١٦١	١٠٩
المربّع (الرواية الثالثة)	١٦١	٧٠
المربّع (الرواية الرابعة)	٢٠٨	١٦١
المربّع الليبي	٥٨	١٥/أ
المردوم السوداني	٣٤	٢٧/ج
المرزكاوي الليبي(الصيغة الأولى)	٢٨	٢٤/ب
المرزكاوي الليبي(الصيغة الثانية)	٧٦	٤٤
المرزكاوي الليبي(الصيغة الثالثة)	٧٦	٥٥
المرصّع	١٨٢	١٣٨
المرصّع الشامي (الرواية الأولى)	١٩٩	١٣٥
المرصّع الشامي(الرواية الثانية)	٢٣٧	١٨٢/أ
المرصّع الشامي(الرواية الثالثة)	٢٣٧	١٨٢/ب
المزمار النجدي(انظر الزومال النجدي)		
المشدّ الغرناطي	٧٢	٢٤/أ
المصدّر التونسي	١٨٤	١٤٠/أ
المصدّر الجزائري (الرواية الأولى)	٣٥	٨
المصدّر الجزائري (الرواية الثانية)	٧١	٢٤/أ
المصدّر الغرناطي	١٨٣	١٤٠/أ
المصمودي الصغير	٢٥	٢٤/أ
المصمودي الكبير (الرواية الأولى)	٧٠	٢٤/أ

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
المصمودي الكبير (الرواية الثانية)	٧٠	٢٥
المصمودي الكبير (الرواية الثالثة)	٧٠	٣٥
نبوي السوداني (الصيغة الأولى)	٣٣	٢٧/ب
نبوي السوداني (الصيغة الثانية)	١٠١	٥٣
النجمة الليبي	١١٤	٩٦
نصف نيم دور	١٨٠	١٤٦
النقرة	٢	٢
النقرة السوداني	٣	٢
نقش الأربعين	٢٦٩	٢١٤
نقش الثمانية عشر	٢٢٥	١٥٠
نقش السبعة عشر	٢٣٥	١٨٠
نقش الستة عشر	١٩٢	١٢٣
نقش الستة والثلاثين	٢٦٦	٢١٣
نقش المحجّر	٢٦٥	٢٠٦
نقش الواحد والعشرين	٢٤٧	١٩٢
نواخت (الرواية الأولى)	٦٨	٣٤
نواخت (الرواية الثانية)	٦٨	١٧
نواخت هندي	١٦٥	١١٠
نيم ثقيل التركي	٢٦٤	٢٠٥
نيم خفيف الحلبي (الرواية الأولى)	٢١٨	١٦٩/أ

اسم الإيقاع	رقم الشرح	رقم الوزن
الورشان (أصل الإيقاع)	٢٢٠	١٧٤
الورشان (ذو الرباطين)	٢٥٩	٢١٠
الورشان التركي	٢٠٣	١٢١
اليكرك العراقي	١٥٢	٨٩
يوروك (انظر : الأعرج الثلاثي)		
يوروك سماعي	٩٦	٨٥/ب

الفصل الثاني

بُنى الإيقاعات العربية المعاصرة

ونقصد بالإيقاعات العربية المعاصرة كل ما يُمارس ويُطبق في البلدان العربية في عصرنا الراهن من إيقاعات، وإن كان بعضها قد رسخ نتيجة الاحتكاك بالجوار. ويدخل في ذلك ما قلّ في هذه الأيام استعماله، فيكون لهذا الكتاب هدف آخر هو حفظ هذا التراث من الضياع. وقد وضعنا للإيقاعات كلها أرقاماً متسلسلة تنفع في الرجوع إليها انطلاقاً من المعجم الأبجدي لأسماء الإيقاعات.

الفئة الأولى - إيقاعات الجملة الواحدة

تتألف إيقاعات هذه الفئة من قسمين: هما: إيقاعات شبه الجملة، وهي على الأغلب جملة ناقصة، وإيقاعات الجملة الكاملة.

أ) إيقاعات الجملة الناقصة

وهي إيقاعات قوامها مقطع من جملة، كالسبب الخفيف (لا)، والسبب الثقيل (لِمَ)، والوتد (بلى). ولتقريب هذه الإيقاعات القصيرة من الأذهان وتكوين الوزن الملائم لأشعار تلائمها، نوضّح أنه يمكن تكوين جملة كاملة من هذه الإيقاعات على أساس **دورين** من كل إيقاع، فدوران من إيقاع السبب الخفيف أي (لالا) يشكلان جملة (فعْلن)، ودوران من إيقاع السبب الثقيل أي (لِمَ لِمَ) يشكلان جملة (فَعَلَكَ) [1]، ودوران من إيقاع الوتد (بلىبلى) يشكلان جملة (مفاعلن).

---

[1] توجد إيقاعات على وزن جملة (فَعَلَكَ) ولكن تتناوب فيها نقرات لينة مع نقرات قوية فتكون هذه الجملة أصلية كاملة.

الزمرة الأولى : الثنائيات في جملة ناقصة

١ ـ الطاير

التدوين: (٢َ) ةَ ~

فهو عملياً من نقرة واحدة قوية ساكنة، أي أنه ربعٌ واحد لا ثُمنان. ويذكّرنا هذا بماخوري ابن زيلة اشتقاقاً من "الماخور" ٢. ومن الواضح أنه يُستعمَل في الألحان الصاخبة ولاسيما في ذروة الرقص الشرقي، أو آخر موشح سريع في الوصلة. وباعتبار أن الإيقاع يُضرب متوالياً، يمكن أن يعتبر إيقاعاً موصلاً غير محدد العدد.

فوزنه سبب خفيف: **لا**

٢ ـ النقرة

ويتألف من نقرتين قويتين.

وتدوينه: (٢َ) ةَ ةَ

فوزنه سبب ثقيل: **لِمَ**

وهناك من يعتبر أن إيقاع النقرة هو الطاير نفسه.

٣ ـ النقرة السوداني

وهو كالنقرة المعروف في المشرق إلا أن نقرته الثانية لينة.

فتدوينه: (٢َ) ةَ ءَ

فوزنه سبب ثقيل: **لِمَ**

٤ ـ الجلوة الليبي

وتدوينه: (٢َ) ةَ ءَ

---

٢ وكان في ذلك على خطأ لأن الماخوري هو خفيف الثقيل الثاني عند العرب القدماء، واسمه مشتق من التمخير، وهو عملية فنية تعدّل في بنية الإيقاع من الانسيابية إلى التموّج، كما تمخر السفينة العباب، ويقابل التمخير في المصطلحات المعاصرة السنكوب.

فوزنه سبب ثقيل   لِمَ

الزمرة الثانية : الثلاثيات في جملة ناقصة

٥ ـ سماعي سَرَبند (الروايتان الأولى والثانية)

ومنهم من يكتبه (ساره بند)، وله روايتان. ويدوّن حسب الرواية

الأولى: (٣َ) ءَ هَ ـَ

أو: (٣َ) ءَ ه

فوزنه :   بلى

أي: مفا

أو   **فَعَلْ**

أما الرواية **الثانية** فتدوينها:

(٣َ) هَ ـَ ءَ

فوزنه ثنائي مبتور: لالَ

أي: **فِعْلُ**

وبعضهم يطلق اسم السرَبند على الفالس السريع.

ب ـ إيقاعات الجملة الكاملة

الزمرة الأولى ـ الثنائي في جملة واحدة:

٦ ـ السرير الليبي

ويتألف من ربعين وتدوينه: (٢)   ه   ء

فوزنه: لالا

أي: **فعْلن**

٧ ـ الوحدة السايرة

ويسمّى أيضاً "الوحدة المكلّفة" أو "الوحدة البسيطة".

وتدوينه: (٢)   ه ءَ ءَ

ووزنه: لا لِمَ

أي: **فاعلُ**

وبعض الموسيقيين يعتبره مؤلفاً من أربعة وحدات قصار، أي برمز عددي هو (٤َ)، بحيث تكون الوحدة الثانية سكتة أي : ةَ ~ ءَ ء والنتيجة واحدة. غير أن النقرة الساكنة تعادل سبباً، والاثنتين الأخيرتين تعادلان معاً سبباً ثقيلاً، فالمجموع سببان، ولذلك يفضّل أن يأخذ الرمز العددي (٢).

أما الشعر المناسب فيمكن أن يأتي على وزنه تماماً [٣].

٨ ـ الهجع العراقي

وتدوينه: (٢) ه ءَ ء

فوزنه: لالِمَ

أي: **فاعلُ**

٩ ـ الرفاعية العراقي

ويعتبره بعضهم من أربعة أثمان وأرجح اعتباره من ربعين لأن الأثمان ناجمة عن تضعيف، وبهذا ندوّنه:

(٢) ةَ ةَ ءَ ء

فوزنه: لِمَ لِمَ

أي: فَعَلَكَ

١٠ ـ الرقص السوداني (الصيغة الأولى)

لإيقاع الرقص السوداني ثلاث صيغ معروفة، والأولى من ربعين، وتدوينها:

(٢) ةَ ءَ ه

---

[٣] انظر "الجدايل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فالوزن هو: لِمَلا

أي: **فَعِلن**

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٨٤ أدناه، والثالثة تحت رقم ٨٥.

١١ ـ الفزّاني الصغير الليبي

وتدوينه: (٢َ) ةَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَ لِمَ

أي: **فَعَلَكَ**

الزمرة الثانية ـ الثلاثي في جملة واحدة:

١٢ ـ الأعرج الثلاثي

وهو الموصّل الثلاثي، ويسمّى أيضاً "يوروك"، ومنهم من يسميه "ساره بند"، وهو الفالس الأوربي بعينه. ويسميه بعض الموسيقيين "سماعي دارج" [٤] وهذا خطأ لأن السماعي الدارج هو وزن سداسي يتضمن في نهايته سكتة كما سنرى [٥]. كذلك يسميه بعضهم "أُوج" وهذه الكلمة تركية تعني "ثلاثة". ومنهم من يسميه "الأعرج البطيء" تمييزاً له عن الأعرج السريع المسمّى "السماعي الطائر" الذي سنذكره أدناه. وقد سمّوه "أعرج" لأن نقراته تتألف من عدد فردي [٦].

---

٤ اعتبره كذلك جميل بشير، العراق. وقد اعتبر كذلك وزن "سماعي سربند" البطيء.

٥ انظر الإيقاعات المؤلفة من جملتين لاحقاً.

٦ أعتقد أن تسمية هذا الإيقاع بالأعرج هي حديثة نوعاً ما، لأنها تنبع من القول بأن "العرجة" تتمثل بالعدد الفردي للإيقاع. وقد سبق وأشرنا إلى أننا لا نراها تأتي من العدد الفردي وإنما هي تحدث عندما ينتهي الإيقاع بنقرة متحركة ثم يُنتقل إلى بدايته عند إعادة الدور وتكون بدايته نقرة ساكنة. وقد تحدث في الإيقاع أكثر من عرجة واحدة إذا كانت أكثر من جملة فيه تنتهي بنقرة متحركة وتليها جملة تبدأ بنقرة ساكنة. إن هذا التمييز هو من مزايا تطبيق العروض على الإيقاع. وعلى هذا فإننا نسجّل اعتراضاً على تسمية هذا الإيقاع بالأعرج.

وتدوينه: (٣) ہ ء ء

فوزنه: لالالا

أي : **مفعولن**

ويطابق هذا الإيقاع تماماً الشعر الذي يلتزم بالإيقاع الموصّل الثلاثي [7]، أو يُصار فيه إلى تحويل سبب خفيف أو أكثر إلى ثقيل[8].

١٣ ـ صوت خليجي الكويتي

وبنيته كالأعرج الثلاثي تماماً. وتدوينه:

(٣) ہ ء ء

فوزنه: لالالا

أي: **مفعولن**

١٤ ـ عرضة الكويتي (الصيغتان الأولى والثانية)

وتدوين الصيغة **الأولى**: (٣) ہ ہ ء

فالوزن هو: لالالا

أي: **مفعولن**

وأما الصيغة **الثانية** فقد دوّنها بعضهم من ستة أثمان على الشكل التالي: (٦) ہَ ء ہَ ~ ء ~

والأصح أن تعتبر من ثلاثة أرباع كالصيغة الأولى.

فباختصار التدوين يصبح: (٣) ہَ ءَ ہ ء

والوزن: لِمَ لالا

أي: **فَعِلاتن**

---

٧ انظر "بنت الجيران" و "مريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٨ انظر "لا تسأل" وكذلك "شرود الغزال" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٥ ـ السماعي الطائر

ومنهم من يسميه "الأعرج" السريع تمييزاً له عن الأعرج البطيء.

وتدوينه: (٣) ةَ ء ءَ

فوزنه سبب ثقيل وسبب مبتور: لِمَ لَ

أي: فَعَلَ

ومنهم من يسمي هذا الإيقاع "الدارج" وهذا خطأ بالنسبة لبلاد الشام لأن الدارج هو من ستة أثمان. ومنهم كذلك من يسميه "يوروك" وهذا أيضاً خطأ لأن اليوروك، مثل الفالس أو الأعرج الثلاثي، هو من ثلاثة أرباع لا أثمان. ومع ذلك لا أهمية للسرعة بالنسبة للشعر المناسب، فقد يصلح له شعر على وزن (مفعولن) على أساس أن يُغنّى بسرعة.

١٦ ـ البجة السوداني (الصيغة الأولى)

وهو من ثلاثة أثمان وتدوينه: (٣) ةَ ء ءَ

فوزنه سبب ثقيل وسبب مبتور: لِمَ لَ

أي: فَعَلَ

فهو تماماً مثل السماعي الطائر، وإن كانوا في السودان يعتبرونه إيقاعاً حزيناً.

١٧ـ الدرْج التونسي

وتدوينه: (٣) ةَ ء ءَ

فوزنه سبب ثقيل وسبب مبتور: لِمَ لَ

أي: فَعَلَ

وهو يعادل تماماً السماعي الطائر والبجة السوداني السابق ذكرهما.

١٨ ـ المخلَص الجزائري ٩

وتدوينه: (٣َ) ہ ہَ ءً ءَ

فوزنه: لالا لِمَ

أي: **مستفعِلُ**

وهو إيقاع سريع. وهو من الناحية العروضية يتألف من ثلاثة أسباب ثالثها ثقيل. وجملة "مستفعلُ" هي جملة بحر الرجز بُتر سببها الأخير. وليس من الصعب قول الشعر على هذا الوزن ١٠.

١٩ ـ خمرية القَطَري

وقد دوّنه بعضهم على أساس أنه من ستة أثمان والأصح أنه من ثلاثة أرباع لأن الربع الثالث قد دخل عليه تضعيف.

وبهذا يكون تدوينه: (٣) ہ ہ ءَ ءَ

فوزنه: لالا لِمَ

أي : **مستفعِلُ**

وبهذا يتشابه مع المخلص الجزائري، ويبدو أنه هنا أبطأ وإن كنا نعتقد أنهما من سرعة واحدة، وفي التدوين اجتهادات.

٢٠ـ الانصراف المغربي

وهو بالطبع إيقاع سريع يُستعمل في نهاية النوبة (الوصلة).

وتدوينه: (٣َ) ہَ ءً ءَ ءً ءَ

فوزنه: لا لِمَ لِمَ

أي: **مفتعلُكَ**

---

٩ انظر أيضاً ميزان الخلاص الجزائري المؤلف من ستة أثمان وبنيته تشبه هذا ولعله هو نفسه ومعنى الاسم يدل على ذلك.

١٠ انظر "ثمن الدعة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أو: فاعلتُكَ

وليس من العسير قول الشعر على الوزن تماماً، واللغة العربية تتيح ذلك رغم ورود أربعة أحرف متحركة متوالية [11]. ولكن للشاعر أيضاً أن يطبق طريقة الانزلاق فيبدأ من السبب الثقيل الأخير، وعندها يصبح الوزن (لِمَ لا لِمَ) أي (متفاعلُ) [12].

٢١ ـ العثماني الليبي (الصيغة الأولى)

لهذا الإيقاع صيغتان وتدوينه حسب الصيغة **الأولى**:

(٣َ) ەَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالِمَ لِمَ

أي: **مفتَعِلُك**

فهو بالضبط مثل ميزان الانصراف المغربي.

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٩٩ أدناه.

٢٢ ـ المخبوت السوداني

وتدوينه: (٣) ەَ ە ء ء

فوزنه: لِمَلالا

أي: **فَعِلاتن**

٢٣ـ المخلص المغربي

وتدوينه: (٣َ) ەَ ءَ ءَ ~

فوزنه: لا بلى (لَ)

أي: **فاعلا(تُ)**

---

[11] انظر "الكريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

[12] انظر "الصبور" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

وما بين القوسين يمثل سكتة بمقدار متحرك واحد. والجملة هي جملة بحر الرمل بُتر سببها الأخير، ثم جاء المتحرك الأخير على شكل سكتة، وهو يشبه إيقاع الرمل الموسيقي القديم.

وللشاعر أن يملأ فراغ السكتة بحرف متحرك فيستعمل وزن (فاعلاتُ)[13]، أو أن يستمر في ملء فراغ السكتة على مدى البيت ثم ينفّذ السكتة عند نهاية الشطر ونهاية البيت فقط. وبذلك يصبح وزن الشعر إذا قيل على جملتين مثلاً في كل شطر: (فاعلاتُ فاعلاـً) وهذه تساوي، مع مراعاة السكتة (فاعلن مفاعلن ـً). وهذا وزن رشيق وهيّن، طبّقه أبو العتاهية عندما قال شعراً على وزن الرمل الموسيقي[14].

٢٤ ـ الفارسية الليبي

وهو موصّل ثلاثي دخلت عليه في نقرته الأولى عمليتا تضعيف ثم طيّ في البداية، ولذلك فهو يبدأ بسكتة.

وتدوينه: (٣) ـً ءَ ء ء

فوزنه: (لِـ)مَلالا

أي: **(فَـ)ـعِلاتن**

الزمرة الثالثة ـ الرباعي في جملة واحدة:

٢٥ـ المصمودي الصغير

وتدوينه المشهور: (٤) ةَ ة ءَ ة ء

---

١٣ انظر "معنى الخلود" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٤ قال أبو العتاهية:

للمنون دائرا تٌ يدرن صرفها

هن ينتقيننا واحداً فواحدا

فوزنه: بلى بلى لا

أي: **مفاعلاتن**

ومن اللطيف أن نلاحظ أن هذا الإيقاع يعادل بالضبط نصف الإيقاع الذي سماه الأرموي في نهاية العصر العباسي بالثقيل الثاني. ونعتقد أنه ممخّره. ومن السهولة بمكان قول الشعر على هذا الوزن [15].

٢٦- دو يكْ

وهذه التسمية فارسية وتعني (اثنان ـــ واحد). ولا نرى لهذا المعنى انعكاساً على بنية الإيقاع. وهذا الإيقاع ممخّر كالمصمودي الصغير.

وتدوينه: (٤) هَ ء ءَ ء ه ء

فوزنه: بلى بلى لا

أي: **مفاعلاتن**

فبنيته لا تختلف عن بنية المصمودي الصغير إلا في تغير مواقع النقرات القوية واللينة، وهذا لا أثر له على الشعر المناسب.

٢٧ ـ البشرف الجزائري

والبشرف كلمة فارسية تعني المقدّمة، وهو مقدمة النوبة الجزائرية في العصر الحاضر [16].

وتدوينه: (٤) هَ ء ءَ ء ء

فوزنه: بلى بلى لا

أي: **مفاعلاتن**

---

١٥ انظر "اليأس والسلوى" و"اعتذار" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٦ يقول مجدي العقيلي إن النوبة الجزائرية كانت قديماً على تسعة مقاطع لكل منها إيقاعها، وهي الدائرة، ومستخبر الصنعة، والتوشية، والمصدّرات، والبطايحيات، والدرج، وتوشية الانصرافات، والانصرافات، والمخلص، ولكنه لم يضع لها تدويناً.

فهو من حيث البنية العروضية كالمصمودي الصغير أو دو يك.

٢٨ - المرزكاوي الليبي (الصيغة الأولى)

ويعتبرونه حسب الصيغة **الأولى** من ربعين إلا أن الأصح اعتباره من أربعة أثمان، وهو مطوي النقرة الأولى، فيبدأ بسكتة.

وتدوينه: (٤َ) ~َ ہ ءَ ہ ءَ

فوزنه: (بـ)لى بلى لا

أي: **(مـ)فاعلاتن**

انظر الصيغتين الثانية والثالثة تحت رقم ٧٦ أدناه.

٢٩ - الدرْج الجزائري (الروايتان الأولى والثانية)

ويدوّن حسب الرواية **الأولى**: (٤َ) ہَ ء ءَ ہ ءَ

فوزنه: بلى بلىلا

أي: **مفاعلاتن**

والرواية **الثانية** هي لصيغة مختلفة تستعمل لمرافقة الغناء، وهي بطيئة من أربعة أرباع.

وتدوينها: (٤) ہ ءَ ء ہ ء

فوزنها: لا لِمَلالا

أي: **مفتعلاتن**

انظر الرواية **الثالثة** تحت رقم ٥٦ أدناه.

٣٠ - الأسمري الليبي

وتدوينه: (٤) ہ ءَ ء ہ ء

ووزنه: لالِمَلالا

أي: **مفتعلاتن**

٣١ ـ الجبالي الحجازي

ويعتبرونه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤َ) ةَ ءَ ءَ ءَ ءَ

ووزنه: لالِمَلالا

أي: **مفتعلاتن**

وهو من الناحية الشكلية أسرع من الأسمري الليبي ولكن في التدوين اجتهادات.

٣٢ ـ المثلوث الحجازي

ويدوّنونه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤َ) ةَ ~ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لا(لِـ)ـمَ لالا

أي: **مفـ(تـ)ـعلاتن**

فهو كالجبالي الحجازي لولا طي النقرة الثانية هنا.

٣٣ـ نبوي السوداني (الصيغة الأولى)

ويستعمل في الأذكار. وقد دوّنه بعضهم على أساس أنه من ربعين والأصح أنه من أربعة أثمان لعدم وجود الربع فيه.

وعلى هذا فتدوينه: (٤َ) ةَ. ءَ ةَ ءَ

ولتوضيح بنيته نعيد تدوينه: (٤َ) ةَ ~ ءَ ةَ ءَ

فوزنه: لا(لِـ)ـمَلا لا

أي: **مفـ(تـ)ـعلاتن**

فبنيته العروضية كالمثلوث الحجازي ويختلف عنه بنقرة قوية مكان لينة. انظر الصيغة الثانية تحت رقم ١٠١ أدناه.

٣٤ ـ المردوم السوداني

وهو معروف في كردفان شرقي السودان. ويعتبره بعض الكتاب من ربعين والأصح أربعة أثمان.

وبهذا فتدوينه: (٤َ) ةَ. ءً ء

وللتوضيح نعيد التدوين: (٤َ) ة ~ّ ءً ةَ ~

فوزنه: لا(لِـ)ـمَ لا(لا)

أي: **مفـ(تـ)ـعلا(تن)**

٣٥ ـ المصدّر الجزائري (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**: (٤) ه ~ ء ء

فوزنه: لا(لا)لالا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن**

وهو قابل للحثّ، فإذا حُثّ أصبح: (٤َ) ه ء ءَ

وأصبح وزنه: لالِمَ

أي: **فاعلُ**

وعندها يصبح كوزن إيقاع الوحدة السايرة في المشرق.

٣٦ـ صوفيان

وهي كلمة ربما كانت عربية لوجودها في المشرق والمغرب كاسم لإيقاع مع الاختلاف في البنية وعدد النقرات، ولعلّها مشتقة من الصوفيّة.

وتدوينه: (٤) ه ~ ءَ ء ء

فوزنه: لا(لِـ)ـمَ لالا

أي: **مفـ(تَـ)ـعلاتن**

وهذا وزن رشيق يسهل قول الشعر عليه [١٧].

٣٧ـ الجنوبي القَطَري

وتدوينه: (٤) ه ه ء ء

فوزنه: لالالالا

أي: **مفعولاتن**

٣٨ ـ الوحدة المقسومة العراقي

وتدوينه: (٤) ه ء ء ء

فوزنه: لالالالا

أي: **مفعولاتن**

٣٩ ـ الطبل الليبي

ويعتبرونه من ربعين إلا أن الأصح اعتباره من أربعة أثمان، ولا نعتقد أنه سريع كما يوحي تدوينه.

وتدوينه: (٤َ) هَ هَ ءَ ~ ءَ

وبالاختصار يصبح: (٤َ) هَ هَ ءَ ءَ

فوزنه: لالالالا

أي: **مفعولاتن**

وربما كان من المقصود بشكل التدوين الأصلي أن تكون النقرة اللينة التي تليها سكتة ألين من النقرة اللينة الأخيرة.

٤٠ ـ الحربي الخفيف السوداني

ويدوّنونه من ربعين والأصح أنه من أربعة أثمان، ونعتقد أنه سريع.

فتدوينه: (٤َ) هَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَ لِمَ

---

[١٧] انظر "المتصابي" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي: **فَعَلَكَ**

أما إذا اعتُبر بطيئاً فإن وزنه يكون : مفعولاتن.

٤١ ـ الطبيلة الليبي

وتدوينه: (٤) ه ه ه ~

فوزنه: لالالا(لا)

أي **مفعولا(تن)**

٤٢ـ البطايحي الجزائري (الروايات الثلاث)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**: (٤َ) هَ ءَ هَ ~ً ءً

فوزنه: لالالا (لِـ)ـمَ

أي: **مفعولا(تُـ)ـكَ**

ويحسن بالشاعر ملء فراغ السكتة بحرف متحرك واحد، وعندها يسهل قول الشعر على هذا الوزن [١٨]. كما أن للشاعر أن يطبّق طريقة الانزلاق، بادئاً من السبب الثقيل الأخير، وبذلك يصبح الوزن مألوفاً وهو (فَعِلن فعْلن) [١٩].

ويدوّن حسب الرواية **الثانية**: (٤َ) هَ ءً ءَ هَ ءَ

فوزنه: لالِمَلالا

أي: **مفتعلاتن**

أما الرواية **الثالثة** فهي كالثانية، إلا أنها تمثّل شكلاً يستعمل خصّيصاً لمرافقة الغناء.

وتدوينها: (٤َ) هَ ءً ءَ هَ ءً ءَ

فوزنها: لالِمَ لالِمَ

---

[١٨] انظر "مساءمة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

[١٩] انظر "طارقة الليل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي: **مفتعلاتـكَ**

ولكننا نلاحظ أن هذا الشكل هو مكرر (لالِمَ) أي (فاعلُ فاعلُ).

٤٣ ـ العروسي الليبي (الصيغة الأولى)

وقد اعتبروه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه حسب الصيغة الأولى: (٤ً) ةَ ءَ ءً ءَ

فوزنه: لالا لِمَلا

أي: **مستفعلتن**

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٧٨ أدناه.

٤٤ ـ المخالفي القَطَري

وهو من أربعة أرباع وتدوينه: (٤) ه ه ءَ ءَ ءَ ~

وبالاختصار: (٤) ه ه ءَ ءَ ء

فوزنه: لالا لِمَلا

أي: **مستفعلتن**

فبنيته العروضية تتماثل مع الصيغة الأولى من إيقاع العروسي الليبي، ولكنه هنا أبطأ كما تختلف مواقع بعض النقرات القوية واللينة.

٤٥ ـ الخمّاري الليبي

وقد اعتبروه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤ً) ةَ ءً ءَ ءَ

فوزنه: لالِمَلالا

أي: **مفتعلاتن**

٤٦ـ الدرج المغربي (الروايتان الأولى والثانية)

لهذا الإيقاع ثلاث روايات، وهو حسب الرواية **الأولى** من أربعة أرباع تشكل جملة واحدة، أما حسب الرواية **الثانية** فهو من ثمانية

أرباع تشكل جملتين. والواقع أن الرواية الأولى هي الصحيحة والثانية خاطئة لأنها عبارة عن تكرار كامل للأربعة الأرباع. والأصل في دور الإيقاع أن يتكرر على التوالي. وتدوينه الحسب الرواية الصحيحة:

(٤َ) ه ه ءَ ء ~ ءَ

وبالاختصار: (٤َ) ه ه ءَ ء ءَ

فوزنه: لالا بلى لَ

أي: **مستفعلاتُ**

وهذا وزن رشيق يسهل قول الشعر عليه رغم انتهائه بمتحرك [٢٠].

انظر الرواية الثالثة تحت رقم ١١٩ أدناه.

٤٧ ـ تملكيت الليبي

ويدونونه على أساس أنه من ربعين والأصح أنه من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤َ) هَ ء هَ ء ~

فوزنه: لالابلا(لَ)

أي: **مستفعلا(تُ)**

ويلاحظ أن بنيته العروضية تشبه الدرْج المغربي، وإن كان دُوّن على أساس أنه أسرع.

٤٨ ـ الدحوة العراقي

وتدوينه: (٤) ه ء هَ ء ~

فوزنه: لالا بلا(لَ)

أي: **مستفعلا(تُ)**

---

٢٠ انظر "الكادح يعود إلى البيت" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٤٩ ـ المخلص العراقي

ويعتبرونه من ربعين اختصاراً والأصح اعتباره من أربعة أثمان لأنه يتضمن أنصاف الأثمان.

وعلى هذا فتدوينه: (٤َ) هَ ~ ءَ ءَ

فوزنه: لا(لا) بلالَ

أي: **مسـ(تفـ)علاتُ**

<u>الزمرة الرابعة ـ الخماسي في جملة واحدة:</u>

٥٠ ـ أقصاق تركي

وأقصاق تعني (الناقص). ومنهم من يضيف على اسمه كلمة (آغر)، وبعضهم يسميه الأعرج التركي، كما يطلق عليه أيضاً اسم "ثريا". ويسميه الأتراك "ترك أقصاغي".

وتدوينه: (٥َ) هَ ~ ءَ ~ ءَ

وبالاختصار: (٥َ) ه ء ءَ

فوزنه: لالالَ

أي: **مفعولُ**

وليس من الصعب قول الشعر على هذا الوزن مع التقيد به [٢١].

وهنا نلاحظ أمراً لطيفاً: فإن جمع كل إيقاعين متواليين على حِدة يتيح لنا ترتيب بيت ذي شطرين على وزن:

مستفعلن فِعْلُ   مستفعلن فِعْلُ

وهكذا نقترب من منطق الشعر العربي [٢٢].

---

٢١ انظر "عاشق" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٢ انظر "الغشاش" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٥١ ـ السماعي الأقصاق الثقيل

وتدوينه: (٥) ٥ ~ ء ء ~

وبالحثّ يصبح: (٥َ) ٥ ءَ ء

فوزنه لا بلى

أي: **فاعلن**

٥٢ ـ شعبانية العراقي

وتدوينه: (٥َ) ٥ ٥َ ء ءَ

فوزنه: لا لِمَ لَ

أي: **مفـتَـعِـلُ**

وهي جملة تتألف من سبب خفيف وفاصلة بُتر ساكنها الأخير. وليس من العسير قول الشعر على هذا الوزن [٢٣].

الزمرة الخامسة ـ السداسي في جملة واحدة:

٥٣ ـ الدارج

ويجب عدم الخلط بين هذا الإيقاع وبين السماعي الدارج الذي سنبحثه لاحقاً مع الإيقاعات ذات الجملتين. وهذا الإيقاع يعتبرونه من ستة أثمان وقد يستحسن أن يعتبر من ثلاثة أرباع.

وتدوينه: (٦َ) ٥ ءَ ء ء

فوزنه: لا لِمَلا

أي: **مفتعلن**

وتنطبق عليه جملة بحر الرجز مطويةً وجوباً [٢٤].

٢٣ انظر "الخوّاف" وكذلك "قال الإمام" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٤ انظر "بنت الفقراء" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٥٤ ـ السامري النجدي (الصيغة الأولى)

وتدوينه حسب الصيغة **الأولى:** (٦َ) ه ءَ ء ءَ ء

فوزنه: لالِمَ لِمَ

أي: **مفتعلُكَ**

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٦٩ أدناه، والثالثة تحت رقم ١٣٨.

٥٥ ـ السامري الكويتي (الصيغتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الصيغة **الأولى:** (٦َ) ه هَ ~ ء

وبالاختصار: (٣) ه ه ء

فوزنه: لالالا

أي: **مفعولن**

وقد دوّنوه سداسياً لا ثلاثياً بسبب صيغته الثانية التي لها شكل معقد هو من الإيقاعات النادرة التي تتضمن الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في زمن نقرتين.

ولتدوين الصيغة **الثانية** حسب طريقتنا العربية للتدوين نضع الثلاث النقرات المعنية ضمن قوسين ونكتب قبل القوس عدد ٢.

وبهذا يكون تدوينه: (٦َ) ه ءَ ٢[هَ ء ءَ] ~َ

أما الوزن فيجب أن يقابل الثلاثية بما يعادل نقرتين فقط، وبذلك يكون

الوزن: لا لِـ[ـــــمَ لِـ]ـ(مَ)

أي: **فاعِلتُـ(كَ)**

ويصح أيضاً وزنه على مفتعِلُـكَ. ويُنتبَه إلى أن ضارب الإيقاع إذا حفظ الجملة العروضية فإنه يلفظها هكذا:

فا عِـ [لَـ هَـ تُـ] (كَ)

أما الشاعر فليس عليه أن يتقيد بهذا.

٥٦- الدرْج الجزائري (الرواية الثالثة)

انظر الروايتين الأولى والثانية تحت رقم ٢٩ أعلاه.

وتدوينه حسب الرواية **الثالثة** : (٦َ) ەَ ەَ ~ ءَ ءَ ~

وبالاختصار: (٦َ) ەَ ە ءَ ء

فوزنه: بلى بلى

أي: **مفاعلن**

وتنطبق عليه جملة بحر الرجز مخبونةً وجوباً ٢٥.

٥٧ - الهيوة العراقي (الصيغة الأولى)

وتدوين الصيغة **الأولى**: (٦َ) ەَ ە ءَ ء

فوزنه: بلى بلى

أي: **مفاعلن**

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٩١ أدناه.

٥٨ - المربّع الليبي

ويختلف تماماً عن إيقاع المربّع المشهور. فهو هنا من ستة أثمان

وتدوينه: (٦َ) ەَ ~ ەَ ءَ ~ ءَ

وفي الواقع يمكن أن يعتبر من ثلاثة أرباع.

فبالاختصار يصبح: (٦َ) ە ەَ ء ءَ

فوزنه: لابلالَ

أي **فاعلاتُ**

٥٩ - الخلاص الجزائري (للعزف)

لميزان الخلاص الجزائري شكلان أحدهما لمصاحبة عزف الموسيقى والثاني لمصاحبة الغناء. وتدوين الإيقاع المخصص للعزف:

---

٢٥ انظر "القبلة المسروقة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

(٦َ) ہ ہَ ء ءَ

فوزنه: لابلى لَ

أي: **فاعلاتُ**

وهم يعتبرونه من ستة أثمان في حين أنه يمكن أن يُعتبر من ثلاثة أرباع. فهو يعادل تماماً ميزان المربّع الليبي.

٦٠ ـ الخلاص الجزائري (للغناء)

والشكل الثاني المخصص لمصاحبة الغناء يدوّن كما يلي:

(٦َ) ہ ء ءَ ءَ

فوزنه: لالالِمَ

أي: **مستفعلُ**

وهم يعتبرونه من ستة أثمان في حين أنه يمكن أن يُعتبر من ثلاثة أرباع.

٦١ ـ المخالف الكويتي

وهو من ستة أثمان وتدوينه: (٦َ) ہَ ~ ءَ ~ ءَ ہَ

وبالاختصار: يصبح: (٦َ) ہ ء ءَ ہَ

فالوزن: لالالِمَ

أي: **مستفعلُ**

ولكن يُبدأ به عادة من النقرة القوية الأخيرة، فتُسمع جملة **مفاعيلُ**.

٦٢ ـ التختيم الحجازي

وهو من ستة أثمان وتدوينه: (٦َ) ہَ ء ء ءَ

فوزنه: بلى لالَ

أي: **مفاعيلُ**

٦٣ ـ فن حساوي الكويتي

وتدوينه: (٦) ه ه ~ ء ~ ~

وبالحثّ يصبح: (٦) هَ ه ء ~َ

فنواة وزنه: بلى لا(لَ)

أي: **مفاعيـ(لُ)**

وهو يماثل الماخوري القديم، ويُنقر بطيئاً.

٦٤ ـ البجة السوداني (الصيغة الثانية)

وهو من ستة أرباع وإن كان بعضهم قد دوّنه من ثلاثة أرباع.

وتدوينه: (٦َ) ه ء ءَ ء ءَ

فوزنه: لالِمَ لِمَ

أي: **مفتَعِلُكَ**

انظر الصيغة الأولى تحت رقم ١٦ أعلاه.

٦٥ ـ الدلوكة السوداني

وهو من منطقة الجعلين في السودان، وقد دُوِّن على أساس أنه من ثلاثة أرباع والأصح ثلاثة أثمان. وهذا الإيقاع هو من الإيقاعات النادرة التي تُستعمل فيها **الثلاثية**، وهي ثلاث نقرات في موقع نقرتين. وقد وردت الثلاثية في الإيقاع مرتين متتاليتين ٢٦، وفي التدوين حسب طريقتنا نضع الثلاث النقرات ضمن قوسين يسبقهما عدد ٢ للدلالة على الزمان الكلي للنقرات الثلاث. وبهذا يكون تدوين الإيقاع:

(٦َ) ه ٢[ء ءَ ء] ٢[ء ءَ ء]

---

٢٦ أي أنه كان من الممكن اعتبار الجميع سداسية واحدة، والموسيقيون يعرفون هذا. ولكننا لا نريد أن نتوسع في التعقيد على القارئ.

أما وزن الثلاثية، فهو يعادل سبباً ثقيلاً واحداً، في حين أن النقرة الأولى وزمانها ربع الزمان القياسي تعادل سبباً خفيفاً. وبذلك يكون الوزن: لا لِمَ لِمَ

والجملة هي: **مفتَعِلُكَ**

فهذا وزن الشعر الملائم، ولكن يجب الانتباه إلى أن على ضارب الإيقاع أن ينقر ثلاث نقرات في موقع كل نقرتين متحركتين، فيحفظ التفعيلة كما يلي:

(مفـ) (تا ها عيـ) (لو هو كا)

فهي ثلاثة أجزاء أزمنتها متساوية، كل جزء منها داخل قوسين.

الزمرة السادسة ـ السُباعي في جملة واحدة:

٦٦ ـ الاستبدا الحجازي

وهو من سبعة أثمان، وتدوينه: (٧َ) ەَ ء ء ء

فوزنه: بلىلالا

أي: **مفاعيلن**

٦٧ ـ **دور هندي** (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى:** (٧َ) ەَ ~ ءَ ە ء

وباختصار التدوين يصبح: (٧َ) ە ءَ ە ء

فوزنه: لابلىلا

أي **فاعلاتن**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ١١٢ أدناه.

٦٨ ـ **نواخت** (الروايتان الأولى والثانية)

ويدوّن حسب الرواية **الأولى:** (٧) ء ە ~ ء ء ە ~

وبحثّ الإيقاع: (٧َ) ءَ ە ء ءَ ە

فوزنه: بلى لِمَلا

أي: **مفاعلتن**

أما حسب الرواية **الثانية** فتدوينه: (٧) ه ~ ء ه ~ ء ء

وبحثّ الإيقاع: (٧َ) ه ءَ ه ءَ ء

فهو على وزن: لا بلى لِمَ

أي: **فاعلا تُكَ**

ولغتنا العربية تسمح بقول الشعر على هذه الجملة [٢٧].

ومن الجدير بالذكر أن هذا الإيقاع إذا بُدئ به من السبب الثقيل في آخره أصبح وزنه على متفاعلن، وبهذا يسهل قول الشعر الملائم .

ويجب أن ننتبه إلى أن هذا الإيقاع، حسب الرواية الثانية، عندما يُضم في سياق إيقاع مركّب كإيقاع **نقش السبعة عشر**، لا يمكن مضاعفة سرعته بسبب الصعوبة الناجمة عن سرعة الإيقاعات الأخرى المجموعة معه، فعندها قد نُضطر لإبقاء سرعته على حالها ويظل وزنه لا(لا) لالا(لا) لالا، وهذه الصورة تجعله مؤلفاً من ثلاث جمل إيقاع موصّل هي لا(لا) لالا(لا) لالا.

٦٩ ـ **السامري النجدي** (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٥٤ أعلاه.

وتدوين الصيغة الثانية: (٧َ) ه ءَ ءَ ه ءَ

فوزنها: لالِمَلالَ

أي: **مفتعلاتُ**

انظر الصيغة الثالثة تحت رقم ١٣٨ أدناه.

---

٢٧ انظر "الأحمق" و"الجاهل" و"المتكم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

الزمرة السابعة - الثـُماني في جملة واحدة:

٧٠ - المصمودي الكبير

وله ثلاث روايات، منها **روايتان** متشابهتان فلا تختلفـان إلا فـي آخـر وحدة في الإيقاع ، فهي سكتة حسب الرواية الأولى، ونقـرة لينـة حسـب الرواية الثانية، وهي عملية التضعيف.

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**: (٨) ه ه ~ ء ه ~ ء ~

وبالحث يُصبح : (٨َ) هَ ه ءَ ه ء

فوزنه: بلىبلىلا

أي: **مفاعلاتن**

وبهذا يصبح كالمصمودي الصغير (رقم ٢٥ أعلاه).

وتدوينه حسب الرواية **الثانية**: (٨) ه ه ~ ء ه ~ ء ء

وبالحث يصبح: (٨َ) هَ ه ءَ ه ءَ ء

فوزنه: بلى بلى لِمَ

أي: **مفاعلا تُكَ**

ولا يصعب قول الشعر على وزنه فلغتنا العربية تتيح ذلك [٢٨].

وتدوينه حسب الرواية الثالثة: (٨) ء ه ~ ء ~ ه ه ~

وبالحثّ يصبح: (٨َ) ءَ ه ء هَ ه

فوزنه: بلى لا بلى

أي: **مفاعيلتن**

وقد وردت هذه الجملة عند ابن سـينا، وإذا شئت فـاعتبر الـوزن مـن جملتين قصيرتين: فعولن فعَلْ

---

٢٨ انظر "دعه يتدلل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٧١ ـ **المصدّر الجزائري** (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ٣٥ أعلاه.

ويعتبرونه حسب الرواية **الثانية** من ثمانية أثمان، ولكنه يمكن أن يعتبر من أربعة أرباع، لأن بنيته تساوي المصمودي الصغير رغم اختلاف النقرات القوية واللينة.

فتدوينه: (٨َ) ءَ هَ ~َ ءَ   هَ ~َ هَ ~َ

وبالاختصار يصبح: (٨َ) ءَ هـ ءَ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى لا

أي: **مفاعلاتن**

٧٢ ـ **المشدّ الغرناطي**:

وتدوينه: (٨) هـ ء ~ ء ء ~ ء ~

وبالحث يصبح: (٨َ) هَ ء ءَ ء ء

فوزنه: بلى بلى لا

أي: **مفاعلاتن**

٧٣ ـ **الشبيشي الكويتي** (الصيغة الأولى)

وتدوين الصيغة **الأولى**: (٨) هـ ~ ء ء هـ ~ ~ ء

وبالحث يصبح: (٨َ) هـ ءَ ءَ هـ ~َ ءَ

ووزنه: لالِمَ   لا(لِـ)ـمَ

أي: **مفتعلا(تُـ)ـكَ**

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ١٣٢ أدناه.

٧٤ ـ **المثلث العراقي** (الرواية الأولى) [٢٩]

وتدوينه: (٨َ) هـ ~َ ~َ   هَ هَ   هَ ءَ

[٢٩] انظر أيضاً "الجوبي العراقي" رقم ١٢١ أدناه، فبعضهم يسمونه المثلث.

وبالاختصار: (٨َ) ه ~ هَ هَ هَ ءَ

فوزنه: لا (لا) لِمَ لِمَ

أي: مسـ(تَفْـ)عِلَتُكَ

فإذا مُلئ فراغ السكتة، أصبح من السهل قول الشعر عليه ٣٠.

ولكن للتخفيف على الشاعر يمكن أن يجعل السبب الثقيل الأخير خفيفاً، فيقول شعره على وزن (مستفعلتن) ٣١.

وقد يود الشاعر أن يستبدل بالسبب الثقيل الأول سبباً خفيفاً فيجعل الإيقاع على وزن (مفعولا تُكَ) ويبقى هذا الوزن ملائماً للإيقاع ٣٢.

انظر الرواية الثانية تحت رقم ١٣٣ أدناه.

---

٣٠ انظر "نصائح" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٣١ انظر "متجاهل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٣٢ انظر "الشقي" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

الفئة الثانية - الإيقاعات ذات الجملتين

الزمرة الأولى - الإيقاعات الرباعية في جملتين:

٧٥ - البجة السوداني (الصيغة الثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى لهذا الإيقاع تحت رقم ١٦ والثانية تحت رقم ٦٤ أعلاه. أما الصيغة **الثالثة** فهي معروفة في شرق السودان، ويدونونها من ربعين والأصح أنها من أربعة أثمان.

فتدوينها: (٤َ) ةَ ةَ ءَ ءَ ءَ

ووزنها: لِمَلا لالا

أي : **فَعِلن فعْلن**

٧٦ - المرزكاوي الليبي (الصيغتان الثانية والثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٢٨ أعلاه. والصيغتان الثانية والثالثة يعتبرونهما من ربعين والأصح أنه يجب أن يدون في الصيغتين، كما في الصيغة الأولى، على أساس أربعة أثمان.

فتدوينه حسب الصيغة **الثانية**: (٤َ) ءً ءَ ةَ ءَ ءَ

ووزنه: لِمَلا لالا

أي: **فَعِلن فعْلن**

وتدوينه حسب الصيغة **الثالثة**: (٤َ) ~ ءَ ءَ ةَ ءَ ءَ

ويلاحظ انه يبدأ بسكتة في زمن نقرتين.

فوزنه: (لا) لِمَ لالِمَ

أي: **(فا)علُ فاعلُ**

فالشعر المناسب يحسن أن يأتي على أساس الانزلاق، فيصبح الوزن متفاعلـ(ـتن).

٧٧ ـ البرول الليبي

ويعتبرونه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤ً) ةَ ءَ ءً ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالِمَ لِمَ لِمَ

أي: **فاعلُ فَعَلَكَ**

٧٨ ـ العروسي الليبي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٤٣ أعلاه.

أما الصيغة الثانية فتدوينها: (٤ً) ةَ ءَ ءً ةً ءً ء

فالوزن هو: بَلالَ لِمَلا

أي: **فعولُ فَعِلن**

٧٩ ـ الحجّاوي الليبي

وتدوينه: (٤) ةَ ءَ ةَ ءَ ء ء

فوزنه: لِمَ لِمَ لالا

أي: **فَعَلَ فعولن**

٨٠ ـ الشرق الحجازي

وتدوينه: (٤) ه ءَ ءَ ءَ ءَ ه

فوزنه: لالِمَ لِمَلا

أي: **فاعلُ فعِلن**

الزمرة الثانية ـ الإيقاعات الخماسية بجملتين:

٨١ ـ الانصراف الجزائري (الروايتان الأولى والثانية)

وهو حسب الرواية **الأولى** من خمسة أثمان.

وتدوينه: (٥ً) ءَ ءَ ةَ ~ ةَ ءَ

فوزنه: لالا لا(بَـ)لالَ

أي: **فعْلن فا(عِـ)لا تُ**

ولقول الشعر على هذا يحسن ملء فراغ السكتة بحرف متحرك [١].

أما حسب الرواية الثانية فهو من خمسة أربـاع، وتختلـف بنيتـه عنهـا في الرواية الأولى.

وتدوينه حسب الرواية **الثانية**: (ه) هَ ء ه ه هَ ه ه

فوزنه: بلىلا بلىلا

أي: **فعولن فعولن**

وهاتان الجملتان ليستا جملة مكررة لوجود نقرة لينة ضمن أُولاهما.

٨٢ ـ أقصاق تركي معدّل (الروايات الثلاث)

وله ثلاث **روايات** لا تختلف عن بعضها كثيراً، فـالنقرة الرابعـة هـي قوية حسب الرواية الأولى ولينة حسب الروايـة الثانيـة وسكوت حسـب الرواية الثالثة، وهذا لا يؤثر على الوزن العروضي.

فتدوينه: (ه) ه ء ء ه ءَ ء

أو: (ه) ه ء ء ء ءَ ء

أو: (ه) ه ء ء ~ ءَ ء

فالوزن هو: لالالا لا لِمَ

أي: **مفعولن فاعِلُ**

أو بتغير طفيف: **مفعولن (فا)علُ**

وليس من العسير قول الشعر على هذا الوزن تماماً [٢]. ولكن للشـاعر أن يجعل مكان السبب الثقيل الأخير سـبباً خفيفـاً، فيتحـول الـوزن إلـى (مفعولن فعْلن) [٣].

---

١ انظر "الحزين" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢ انظر "الحب الميت" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٨٣ ـ الربابيي الليبي

وتدوينه: (٥) ه ه ء ه ء

فوزنه: لالا لالالا

أي : **فعْلن مفعولن**

فهو الموصّل الخماسي بدون أي تعديل.

٨٤ ـ الرقص السوداني (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١٠ أعلاه.

ويدوّن حسب الصيغة الثانية: (٥َ) هَ ءَ هَ ءَ ءَ

فوزنه: لالا لالالا

أي: **فعْلن مفعولن**

٨٥ ـ الرقص السوداني (الصيغة الثالثة)

وتدوينه حسب هذه الصيغة: (٥َ) هَ هَ هَ ءَ ~

فوزنه: لالالا لا(لا)

أي: **فعْلن مفعو(لن)**

٨٦ ـ شكرية السوداني

وتدوينه: (٥َ) ءً ءً هَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَلا لالالا

أي: **فعِلن مفعولن**

٨٧ـ أزداد الليبي

وهو يبدأ بسكتة، وتدوينه: (٥َ) ~ هَ هَ ءَ هَ ءَ

فوزنه: (لِـ)ـملا لالالا

أي: **(فَـ)ـعِلن مفعولن**

---

٣ انظر "دنيا" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فالشعر الملائم يجب أن يأتي على أساس انزلاق السكتة إلى آخر الإيقاع لتكون بداية الدور التالي، أو على أساس ملء فراغها.

٨٨ ـ التدريج الليبي

وهو من خمسة أرباع وتدوينه: (٥) ە ءَ ەَ ءَ ء ە ء

فوزنه: لِمَ لِمَ لالالا

أي: **فَعَلَكَ مفعولن**

الزمرة الثالثة ـ الإيقاعات السداسية بجملتين

٨٩ ـ الحسكة

وتقع الحسكة (الحسِجة) في الشمال الشرقي من سورية، غير بعيدة من حدود سورية مع كل من العراق وتركيا. ولهذا الإيقاع روايتان تختلفان عن بعضهما اختلافاً بسيطاً هو في السرعة فقط، فهو يدوّن إما على ستة أرباع أو ستة أثمان، ولكن ببُنية واحدة. وتدوينه:

(٦) ە ەَ ءَ ە ءَ ءَ

فوزنه: **فَعَلَ فَعَلَ**

وعندما يعتبر من ستة أرباع يدوّن:

(٦) ە ە ء ە ء ء

فوزنه: لالالا لالالا

أي: **مفعولن مفعولن**

فهو إيقاع موصّل ويسهل قول الشعر عليه [٤].

٩٠ ـ الشنشاني الليبي

وهو موصّل سداسي ويشبه ميزان الحسكة، فتدوينه:

(٦) ە ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ

---

٤ انظر "بنت الجيران" و"مريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فوزنه:	لِمَ لِمَ لِمَ

أي :	**فَعَلَ فَعَلَ**

٩١ ـ الهيوة العراقي (الصيغة الثانية)

وتدوينه: (٦) ەَ ەَ ەَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه:	لِمَ لِمَ لِمَ

أي:	**فَعَلَ فَعَلَ**

٩٢ ـ المدوّر العربي (الروايتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**: (٦) ء ه ء ه ه ~

فوزنه:	لالالا لالا(لا)

أي:	**مفعولن مفعو(لن)**

وتدوينه حيث الرواية **الثانية**: (٦) ه ء ه ء ه ~

واختلاف الروايتين ضئيل. ويمكن استبدال السكتة في آخر الإيقاع بذيل (فَعْلانْ). وبهذا يمكن التلوين في قول الشعر المناسب [٥].

٩٣ ـ البسيط المغربي (الصيغة الأولى)

الصيغة الأولى هي من ستة أرباع ويُنفذ بثلاث آلات إيقاعية معاً على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات. وفي ما يلي التدوين بالنسبة لكل آلة، لتوضيح حصيلة الصوت لمسموع:

الآلة الأولى: (٦) ~ ~ ~ ه ~ ~

الآلة الثانية: (٦) ه ه ~ ~ ~ ~

الآلة الثالثة: (٦) ~ ~ ~ ء ~ ء ~

الصوت المسموع: ه ه ء ه ء ~

فوزنه:	لا لا لا لا لا (لا)

[٥] انظر "الأعزب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي: مفعولن مفعو(لن)

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ١٨٥ أدناه.

٩٤ ـ السنكين السماعي

ومعنى سنكين "المتباعد" والمقصود هنا هو إطالة مدة وحداته، فهو السماعي الممدود. ولذلك فهو يختلف عن يوروك سماعي " السماعي السريع" الذي سيأتي أدناه، بالسرعة فقط، ويماثله في البنية.

ولهذا الإيقاع روايتان لاتختلف إحداهما عن الأخرى إلا في نقرة واحدة، فهي هنا لينة وهناك قوية.

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**: (٦) ه ء ء ه ء ~

وحسب الرواية **الثانية**: (٦) ه ه ء ه ء ~

فوزنه: لالالا لالا(لا)

أي: **مفعولن مفعو(لن)**

٩٥ ـ فن نجدي الكويتي

وتدوينه: (٦) ه ه ه ء ء ~

فوزنه: لالالا لالا(لا)

أي: **مفعولن مفعو(لن)**

٩٦ ـ يوروك سماعي

وكلمة يوروك تعني السريع. وبعضهم يسميه الأكرك. ومنهم من يعتبر أنه "السماعي الدارج" نفسه، وهذا خطأ لأن السماعي الدارج الذي سنبحثه تالياً يختلف بعض الشي عنه.

وتدوينه: (٦َ) هَ ءَ ءَ هَ ءَ ~َ

فوزنه: لالالا لا لا (لا)

أي: **مفعولن مفعو(لنْ)**

فهذا الإيقاع ينطبق في بنيته تماماً على الإيقاع السابق أي سنكين سماعي حيث لا يختلف معه إلا في السرعة، وسرعة اليوروك سماعي ضعف سرعة سنكين سماعي، وهذا لا يؤثر على بنية الشعر الموافقة له. وفي العراق يضربونه بطيئاً، فيصبح مثل السنكين السماعي تماماً.

أما إذا أردنا حثّه بحيث يقابل كل نقرة متحركة حرف واحد تتجلى نواته كجملة واحدة وكان وزنه: لِمَ لِمَ لا

أي: **فعَلَ فَعَلْ**

٩٧ ـ فجري مخالفي القَطَري

ويماثل تماماً إيقاع يوروك سماعي.

وتدوينه: (٦َ) ه ء ءَ ه ء ءَ ~

فوزنه: لالالا لا لا (لا)

أي: **مفعولن مفعو(لنْ)**

٩٨ ـ السماعي الدارج

وتدوينه: (٦َ) ه ء ه ءَ ء ءَ ~

فوزنه لالالا لالا (لا)

أي: **مفعولن مفعو(لن)**

فهو مثل اليوروك سماعي ولا يختلف عنه إلا في قوة بعض النقرات ولينها. وهذا الشكل هو المستعمل في مصر. وهم هناك يستعملونه أيضاً بطيئاً أي بنفس البنية ولكن من ستة أرباع.

٩٩ ـ العثماني الليبي (الصيغة الثانية)

وردت الصيغة الأولى معنا تحت رقم ٢١ أعلاه.

وتدوينه حسب الصيغة **الثانية:** (٦َ) ه ء ءَ ء ءَ ~

فوزنه: **مفعولن مفعو(لن)**

١٠٠ـ شفتته العراقي

والشفتة معناها "الجفت" أي ذو الطلقات المزدوجة، والمقصود هو الثلاثة الأسباب الثقال التي تُنقر نقراتها كالرشّاش بنقرات مزدوجة.

وتدوينه: (٦) ه ء ه ەَ ەَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالالا لِمَ لِمَ لِمَ

ويساوي: **مفعولا تُكَ فَعَلَـكَ**

وقد يكون من غير السهل دائماً نظم شعر يتضمن ستة متحركات متوالية، ولكنه ليس بالمستحيل على لغتنا [٦].

١٠١ ـ نبوي السوداني (الصيغة الثانية)

وردت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٣٣ أعلاه. وهو بالصيغة الثانية إيقاع يستعمل في الأذكار.

وتدوينه: (٦) ەَ ءَ ەَ ءَ ه ~ ~ ~

فوزنه: لِمَ لِمَ لا (لالالا)

أي: **فَعَلَـكَ مفـ(ـعولاتن)**

١٠٢ ـ سلسلة المصدّر الغرناطي

وتدوينه: (٦) ه ء ءَ ء ء ء ء

فوزنه: لالِمَلا لالالا

أي: **مفتعلن مفعولن**

١٠٣ـ طوق المصدّر التونسي

وتدوينه: (٦َ) ەَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ ~

فوزنه: لا لِمَلا لالا(لا)

أي: **مفتعلن مفعو(لن)**

---

[٦] انظر "الجزاء من جنس العمل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فهذا الإيقاع يشبه سلسلة المصدّر الأندلسي (الغرناطي)، والطوق مرادف للسلسلة، سوى أنه بضعفي سرعته وينتهي بسكتة بدل النقرة اللينة. وفي الشعر يحسن ملء فراغ السكتة، وقد يأتي ذلك على صورة تذييل للحرف الساكن في جملة القافية [٧].

١٠٤ ـ الحربي الثقيل السوداني

وهو من ستة أثمان ويدوّنونه خطأً من ثلاثة أرباع.

وعلى هذا فتدوينه: (٦َ) ۃ ءً ءً ءَ ء ء

ونعيد تدوينه للتوضيح: (٦َ) ۃ ءً ءً ءَ ءَ ء ~

فوزنه: لالِمَلا لالا(لا)

أي: **مفتَعِلن مفعو(لن)**

١٠٥ ـ ختَم المصدّر الغرناطي

وتدوينه: (٦َ) ۃ ءَ ء ء ءَ ءَ

فوزنه: لالالا لالالا

أي : **مفعولن مفعولن**

١٠٦ ـ القدّام المغربي (الصيغتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الصيغة **الأولى:**

(٦َ) ۃ ۃ ~ ءً ۃ ~ ء ~

فوزنه: لالا(لِـ)ـمَ لا(بَـ)ـلا(لَ)

أي: **مستفـ(ـعِـ)ـلُن فا(عـ)ـلا(تُ)**

وفي الشعر الموافق يحسن ملء فراغ السكتات [٨].

---

٧ انظر "الوثنيون" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٨ انظر "الوقت المناسب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أما حسب الصيغة **الثانية** فهو يُضرب بثلاث آلات إيقاع على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات، وتدوينه:

الآلة الأولى: (٦َ) ةَ ~ ~ ~ ة ~

الآلة الثانية: (٦َ) ~ ~ ة ة ~ ~

الآلة الثالثة: (٦َ) ~ ء ~ ~ ~ ء

الصوت المسموع: ةَ ء ةَ ةَ ة ء

فوزنه: لالالا لالالا

أي : **مفعولن مفعولن**

١٠٧ ـ القنطرة المغربي

وتدوينه: (٦َ) ةَ ءَ ءً ءَ ~ ءَ ~

فوزنه: لالا بلى (بـ)لى (لا)

أي: **مستفعلن (فَـ)ـعو(لن)**

وما بين قوسين يمثل زمان سكوت، فالسكتة الأولى قصيرة بمقدار حرف متحرك واحد، أما السكتة الأخيرة فهي بطول سبب خفيف. ولكن لما كانت هذه السكتة في نهاية دور الإيقاع تماماً، فإن من الممكن أن يستعمل الشعر محلها ذيلاً لحرف مد في جملة القافية. وبهذا يصبح المقابل الشعري للجملة الثانية جملة (فَعولْ) [٩].

١٠٨ ـ الدليب السوداني

وهو من إيقاعات شمال السودان، وقد دُوِّن على أساس أنه من ثلاثة أرباع والأصح ستة أثمان تُنقر خلالها ثماني نقرات. وهذا الإيقاع هو من الإيقاعات النادرة التي تُستعمل فيها **الثلاثية**، وهي ثلاث نقرات في زمن نقرتين، وهنا في مكان ثُمنين. وفي التدوين حسب طريقتنا توضع

---

٩ أنظر "درب غير سالك" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

النقرات الثلاث ضمن قوسين وقبلهما رقم ٢ للدلالـة علـى زمـن الثـلاث النقرات. وبهذا يكون تدوينه:

(٦َ) ٢ [ەَ ەَ ەَ] ءَ ءً ~َ ەً ءَ ءَ

وبالاختصار: (٦َ) ٢ [ەَ ەَ ەَ] ءً ءَ ەً ءَ ءَ

وفي الوزن العروضي إذا اعتُبِر الثُمن معادلاً لسبب خفيف فيجـب أن يقابل الثلاثية سببان خفيفان فقط. وعلى هذا الأساس يكون وزنه:

لالا بلى بلىلا

أي: مستفعلن فعولن

وعلى موقّع الإيقاع أن يراعي نقر ثلاث نقرات فـي موقـع (مستـفـ) فيحفظها على شكل (مو سْ تـفـ) في نفس الزمان.

١٠٩ ـ بحري سيفي القَطَري

وتدوينه: (٦َ) ەً ەً ەَ ءَ ءَ ەَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَلا لالالالا

أي: **فَعِلن مفعولاتن**

١١٠ ـ لعّبوني القَطَري

وتدوينه: (٦َ) ەً ەً ەَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَلا لالالالا

أي: **فَعِلن مفعولاتن**

فبنيته العروضية تماثل تماماً إيقاع بحري سيفي القطري إلا أن نكهته مختلفة، فالنقرات اللينة الأربع الأخيرة توحي بالترقب.

١١١ ـ صوت عربي الكويتي

وتدوينه: (٦) ە ~ ء ~َ ە ~َ ء

فوزنه: لا(لا)لا (بـ)ـلى (بـ)ـلى

أي: مفـ(ـعو)لا(تُ) فا (عِـ)ـلن

وقد يفضّل الشاعر وزن مفعولن مفاعلن.

الزمرة الرابعة ـ الإيقاعات السباعية بجملتين:

١١٢ ـ الدور الهندي (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ٦٧ أعلاه.

وتدوينه حسب الرواية **الثانية:** (٧َ) ةَ ءَ ءَ ة َ~ ءَ ~

وبالاختصار: (٧َ) ةَ ءَ ءَ ة ء

فوزنه: لِمَ بلى لا

فوزنه: **فَعَلَ فِعْـلَنَ**

والجملتان هما كجملة واحدة (مُفَعِلاتن)، ومع أنها غير عمليــة، إلا أن المعرفة بها توضح أنه يمكن تطبيـق جملـة بحـر الرمـل (فـاعلاتن) فـي الشعر الموائم، مع أنه ليس من العسير المطابقة التامة [١٠].

١١٣ ـ صوفيان الجزائري (الرواية الأولى)

وتدوينه: حسب الرواية **الأولى:** (٧َ) ةَ ءَ ءَ ءَ ةَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: بلى بلى بلى بلىلا

أي: **مفاعلن مفاعلاتن**

ولا يصعب قول الشعر على هذا الإيقاع [١١].

وانظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٤٥ أدناه.

١١٤ ـ النجمة الليبي

وتدوينه: (٧َ) ةَ ءَ ةَ ءَ ةَ ةَ ءَ

فوزنه: لالالا لالا

---

[١٠] انظر "المنافق" و "الله كريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

[١١] انظر "شكّاكة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي : **مفعولاتن مفعولن**

١١٥ ـ البشراف الليبي (الصيغة الأولى)

وتدوينه حسب الصيغة **الأولى:** (٧)ه ~ هَ ء هَ هَ ء ء ء ءَ

فوزنه: لا(لِـ)ـمَ لالِمَ لالالِمَ

أي: **مفـ(تـ)ـعِلاتكَ مفعولُكَ**

الزمرة الخامسة ـ الإيقاعات الثـُمانيّة بجملتين:

١١٦ ـ قناقوفتي

ومعناه المزركش، وما ذلك إلا للتلوين فيه.

وتدوينه: (٨َ) هَ ءَ ءَ هَ ~ ءَ ~ ءَ

وبالاختصار: (٨َ) هَ ءَ ءَ ه ء ءَ

فوزنه: **لِمَ بلى لا لَ**

أي: **فَعَـلَ مفعولُ**

فهو يتألف من جملة فعِلن مبتورة تليها جملـة مفعولـن مبتـورة أيضـاً.

وليس هذا الوزن مألوفاً في الشعر إلا أن لغتنا تقبله للشعر ١٢.

١١٧ ـ البرول الغرناطي

وتدوينه: (٨َ) هَ ءَ ءَ ءَ هَ ءَ ء

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَلا

أي: **فَـعَلَـكَ فَعِلن**

١١٨ ـ البوراسية الليبي

ويشبه البرول الغرناطي مع اختلاف في النقرة الثالثة فهـي هنـا قويـة وهناك لينة.

وتدوينه: (٨َ) هَ ءَ هَ ءَ هَ ءَ ء

١٢ انظر "المدمن" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَلا

أي: فَعَلَكَ فَعِلن

١١٩ - الدرْج المغربي (الرواية الثالثة)

مرت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت رقم ٤٦ أعلاه.

وللدرج المغربي رواية ثالثة يُضرب بموجبها بثلاث آلات إيقاعية على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات. وتدوينه:

الآلة الأولى: (٨َ) ~َ ~َ هَ ~َ ~َ هَ ~َ هَ

الآلة الثانية: (٨َ) هَ هَ ~َ هَ ~َ ~َ ~َ ~َ

الآلة الثالثة: (٨َ) ~َ ~َ ~َ ~َ ءَ ~َ ءَ ~َ

الصوت المسموع: هَ هَ هَ هَ ءَ هَ ءَ هَ

فالوزن: لِمَ لِمَ لِمَ لِمَ

أي: فعَلَكَ فعَلَكَ

١٢٠ - الصنعاني [13]

ويدوّنونه من ثمانية أثمان، ويمكن أن يعتبر من أربعة أرباع، فبنيته تشبه بنية البرول الليبي، وإن كان أبطأ.

وتدوينه: (٨َ) هـ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لا لِمَ لِمَ لِمَ

أي: فاعلُ فَعَلَكَ

١٢١ - الجوبي العراقي

وبعضهم في العراق يسميه أيضاً "المثلث" ولكن هذا خطأ في اعتقادنا لأنه يوجد في العراق إيقاع آخر يشبهه اسمه المثلث [14].

---

١٣ هكذا يسمونه في الحجاز والمرجح أنه يمني الأصل بدلالة اسمه.

١٤ انظره تحت رقم ٧٤ (الرواية لأولى) ورقم ١٣٣ (الرواية الثانية).

ويدوّن إيقاع الجوبي كما يلي: (٨َ) ەَ ەَ ە ءَ ەَ ~ ءَ ءَ

وبالاختصار يصبح شكله: (٨َ) ەَ ەَ ە ءَ ە ءَ ءَ

فوزنه: لِمَ لِمَ لا لِمَ

أي: **فَعَلَكَ فاعلُ**

١٢٢ ـ الشرقي العراقي

وتدوينه: (٨َ) ە ~ ءَ ءَ ءَ ء

فوزنه: لا(لِـ)ـمَ لِمَـلا

أي: **فا(عِـ)ـلُ فَعِلنْ**

وللمواءمة بالشعر يحسن بالشاعر ملء موقع السكتة بحرف متحـرك. ولا يصعب قول الشعر على هذا الوزن وإن كان غير مألوف [١٥].

١٢٣ ـ الوحدة الطويلة العراقي

وتدوينه: (٨َ) ەَ ءَ ~ ءَ ەَ ەَ ءَ ~

وبالاختصار: (٨َ) ەَ ء ءَ ەَ ە ء

فوزنه: بلالَ لِمَلا

أي: **فعولُ فَعِلن**

١٢٤ ـ الفزّاني الكبير الليبي (الصيغتان الأولى والثانية)

ويدوّنون الصيغتين على أساس أنهما من أربعـة أربـاع، والأصـح أن تعتبرا من ثمانية أثمان.

وتدوين الصيغة **الأولى**: (٨َ) ەَ ء ءَ ەَ ەَ ء

فالوزن: بلى لِمَ بلى

أي: **فعولُ فَعِلن**

وتدوين الصيغة **الثانية**: (٨َ) ەَ ء ءَ ~ ءَ ءَ ~

---

١٥ انظر "الكذّاب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

وبالاختصار: (٨َ) هَ ء ء ءَ ء

فالوزن: بلى لا بلى

أي: **فعولن فَعَلْ**

وقد استعمل ابن سينا جملة (**مفاعيلتن**) واعتبرها جملة واحدة.

ويلاحظ أن الفارق بين الصيغتين يقتصر على سبب ثقيل أو خفيف بين الوتدين.

١٢٥ ـ الحنّة الليبي

ويعتبرونه من أربعة أرباع والأصح أن يعتبر من ثمانية أثمان.

وقد دوّنوه: (٤) ه ءَ ءً ه. ه

وبإعادة التدوين للتوضيح: (٨َ) هَ ~ ءَ ء ءً هَ ~ هَ ~

فوزنه: لا(لا)لالا بلى (بـ)لى (لا)

أي: **مفـ(عو)لاتن مفا(عَ)لا(تن)**

١٢٦ـ المخمس العربي

وتدوينه: (٨) ه ء ه ~ ء ~ ء ء

وبالحثّ: (٨َ) هَ ءَ ه ء ءَ ء

فوزنه: لِمَلا لالِمَ

أي: **فَعِلن فاعِلُ**

ومن السهل قول الشعر على هذا الوزن [16].

١٢٧ ـ العموري الليبي

وتدوينه: (٨) هَ هَ ء هَ هَ ء هَ هَ ء ءَ ء ~ ءَ

وبالاختصار: (٨) هَ هَ ء هَ هَ ء هَ هَ ء ءَ ء ءَ

فوزنه: لِمَلا لِمَلا لِمَلا بَلالَ

---

[16] انظر "المريض والمجنونة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي: **متفاعلتن   متفاعلاتُ**

وقد اعتبرناه للتسهيل من جملتين، رغم أن الأصح عروضياً اعتباره من أربع جمل لأن (متفاعلتن) هي في الواقع جملتان هما (فَعِلن فَعِلن)، وجملة (متفاعلاتُ) هي جملتان هما (فَعِلن فعولُ).

١٢٨ـ المحجّر التركي

وتدوينه: (٨) ه ه ه ~   ء ~ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالالا(لا)   لا(لا) لِمَ لِمَ

أي: **مفعولا(تن)   مسـ(تفْـ)عِلَتُكَ**

والجملة الثانية تساوي الأولى إلا أن لها في آخرها سببين ثقيلين بدلاً من الخفيفين في الجملة الأولى. وعلى غرابة هذا الإيقاع بالنسبة للشعر فقول الشعر عليه ليس بالأمر الصعب [١٧].

على أنه يمكن للشاعر التصرف، ومن ذلك إدخال قافية وسيطة قبل السكتة وجعلها تنتهي بحرف مدّ مذيل [١٨].

١٢٩ ـ دخول الأبيات الغرناطي

وهو من ثمانية أرباع وتدوينه:

(٨) ه ء ه ء   ء ء ء ء

فوزنه: لالالالا   لالالالا

أي: **مفعولاتن   مفعولاتن**

فهما جملتان من الموصّل الرباعي، وسنجد في دراستنا عن الموشحات الأندلسية أن **كثيراً من الموشحات الأندلسية التي اعتبرت**

---

١٧ انظر "علم الحياة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٨ انظر "الكباريه" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

مضطربة الأوزان نُظمت أبياتها، وبالطبع أبياتها وليس أقفالها وخرجاتها، على هذا الإيقاع. واسم الإيقاع يدلّ أيضاً على ذلك.

١٣٠ ـ الأبيات التونسي

وتدوينه: (٨َ) ەَ ءَ ءَ ەَ ءَ   ەَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لا لِمَ لالا   لالالا

أي: **مفتَعِلا تن   مفعولا تن**

ومن الواضح الأصل الأندلسي لهذا الإيقاع فهو قريب من دخول الأبيات الغرناطي. ويسهل قول الشعر على هذا الإيقاع [١٩].

١٣١ ـ الواحدة الكبيرة والمقسومة الكويتي

وقد وجدنا تدوينه على أساس أنه من أربعة أنصاف أي باعتباره من جزئين كل منهما أربعة أرباع، ولكنه إيقاع واحد والأصح اعتباره من ثمانية أرباع وبذلك يكون تدوينه:

(٨) ە ~ ءَ ~ ء   ەَ ء ءَ ە ء ء

فوزنه: **مفـ(تـ)ـعـ(ـلا)تن   مفاعلاتن**

١٣٢ ـ الشبيشي الكويتي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى في فئة الثُمانيّات في جملة واحدة، أما الصيغة الثانية فتجعله من جملتين، وتدوينه حسب الصيغة الثانية [٢٠]:

(٨) ە ~ ء ءَ ءَ   ە ء ~ ءَ ءَ

فوزنه: لا(لا)لالِمَ   لالا(لا)لِمَ

أي: **مفـ(ـعو)لاتُكَ   مفعو(لا)تُكَ**

---

١٩ انظر "تساؤل العارف" في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

٢٠ دوّن بحدي العقيلي الصيغة الأولى صحيحة والصيغة الثانية ناقصة، ونجتهد أن الشكل الصحيح هو كما دوّناه، والأمر يحتاج إلى استقصاء نؤجله موقتاً.

١٣٣ ـ المثلث العراقي (الرواية الثانية)

وتدوينه: (٨َ) هَ ~َ ~َ ~َ هَ هَ هَ ءَ

فإذا دمجنا سكتتين متواليتين أصبح شكله:

(٨َ) هَ ~ ~َ هَ هَ هَ ءَ

وظهر وزنه: بـ(ـلى لَ) لِمَ لِمَ

أي: **فـ(ـعولُ) فَعَلَكَ**

على أننا إذا دمجنا النقرة الأولى بالسكتة التي تليها، ودمجنا السكتتين الثانية والثالثة في سكتة واحدة، يصبح الإيقاع مثل روايته الأولى (رقم ٧٤ أعلاه).

١٣٤ ـ صوت شامي الكويتي

وقد وجدنا تدوينه على أساس أنه من أربعة أرباع والأصح أنه من ثمانية أثمان، وعلى هذا الأساس فتدوينه [٢١]:

(٨َ) هَ ~َ ~َ ءَ ~َ ~َ هَ ~َ

وهذا الشكل يمكن اختصاره كما يلي:

(٨َ) ه ~َ ء ~َ ه

فوزنه: لا(بـ)ـلى (بـ)ـلى

أي: **فعْـ(ـلُ) فا(عِـ)ـلِن**

وقد يفضّل بعضهم وزن فاعلن فَعَلْ.

١٣٥ ـ فن بحري الكويتي

وهو من ثمانية أرباع وتدوينه:

(٨) ه ~ ~ ه ~ ء ء ه

---

٢١ دوّنه مجدي العقيلي ناقصاً ثُمناً واحداً وأرجّح أنه سها عن تدوين زمان سكوت. ونجتهد بتدويننا ظانّين أنه الصحيح والمسألة بحاجة إلى المزيد من الاستقصاء.

وبنيته تتكشف أكثر بالحث حيث يصبح:

(٨َ) ه ~َ ه ءَ ء هَ

فالوزن: لا(بـ)لى لِمَ لَ

أي : **فا(عـ)لن فَعَلَ**

ولكن يُبدأ به عادةً من النقرة القوية الأخيرة أي أنه تُمارس عليه عملية انزلاق، فتُسمع جملة: **مفا(عـ)لاتُكَ**

الزمرة السادسة ـ الإيقاعات ذات التسع في جملتين:

١٣٦ ـ الأقصاق الإفرنجي (الروايتان الأولى والثانية)

ومعناه الإفرنجي الناقص، وهو من تسعة أثمان. وبعضهم يسميه "الأقصاق" بإهمال نسبته إلى الإفرنج. ومنهم من يسميه "آغر أقصاق" أو "أقصاق ثقيل" ويعتبره أبطأ منه أي من تسعة أرباع ولكنه هو نفسه.

وله روايتان: ويدوّن حسب الرواية الأولى من ستة أثمان كأقصاق إفرنجي كما يلي:

(٩َ) هَ ~َ ءَ ~َ هَ ~َ ءَ ~َ ءَ

وبالاختصار: (٩َ) ه ء ه ء ءَ

فوزنه: لالا لالالَ

ويساوي: **فِعلنْ مفعولُ**

وليس من العسير قول الشعر على هذا الإيقاع رغم انتهائه بمتحرك[٢٢].

ويدوّن على أساس تسعة أرباع باسم أقصاق ثقيل أو آغر أقصاق كما يلي:

(٩) ه ~ ء ء ه ~ ء ~ ء

---

٢٢ انظر "فنان ينتحر" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

وهذا الإيقاع لا تتجلى بنيته إلا بحثّه أي مضاعفة سرعته ، وبذلك يصبح:

(٩َ) ه ءَ ء ه ءَ ء

أي: لا لِمَ لالالَ

ويساوي: **فاعلُ مفعولُ**

ونجد أن الصيغة الثانية لا تختلف عن الأولى إلا بعملية تضعيف دخلت على الجملة الأولى.

ويمكن قول الشعر على هذا الإيقاع رغم انتهاء جملتيه بمتحرك ٢٣.

١٣٧ ـ الأوفر المولوي

وتدوينه: (٩) ه ء ء ~ ه ه ء ء ~

وهذا الإيقاع لا تتكشف بنيته الحقيقية إلا بحثّه أي مضاعفة سرعته، وبهذا يصبح:

(٩َ) هَ ءَ ء هَ هَ ءَ ء

فوزنه: لِمَلالَ لِمَلا

أي: **فعِلاتُ فَعِلن**

ويتألف من (فعِلاتن) حذف ساكنها الأخير، وفاصلة. وليس من العسير قول الشعر على هذا الوزن ٢٤.

١٣٨ ـ السامري النجدي (الصيغة الثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى ضمن فئة السداسيات في جملة واحدة، والثانية ضمن فئة السباعيات في جملة واحدة، أما حسب الصيغة الثالثة فتدوينه:

---

٢٣ انظر "المنحوس" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٤ انظر "قضت حاجة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

(٩ً) ه ءَ ءَ ءَ ءَ ء ه

فوزنه: لالِمَ لِمَ بلى

أي: **مفتعلُ فعِلن**

<u>الزمرة السابعة - الإيقاعات ذات العشر في جملتين</u>

١٣٩ - السماعي الثقيل (الروايات الثلاث)

ولـه ثـلاث روايـات، الأولـى والثانيـة منهـا لا تختلفـان إلا فــي نقـرة المجاز وهي النقرة الأخيرة. وتدوينـه حسـب الروايـة الأولـى وتتضمـن نقرة المجاز:

(١٠ً)هَ ~ ~ ءَ ~ هَ هَ ءَ ~ ءَ

وبالاختصار يمكن إعادة تدوينه كما يلي:

(١٠ً)ه ~ ء هَ هَ ء ءَ

فوزنه: لا(بَـ)ـلى لِمَلالَ

أي: **فا(عِـ)ـلن فَـعِـلاتُ**

أما الرواية **الثانية** فينتهي بموجبها الإيقـاع بسـكتة بـدل النقـرة اللينـة، ولا أثر لذلك على الوزن حيث يبقى كما هو تقريباً:

فا(عِـ)ـلن فَـعِـلا(تُ)

ويحسن في الشعر الموافق مـل فـراغ السـكتة التـي لا تندمـج مـع مـا سبقها[٢٥].

أما الرواية **الثالثة** فتدوينها:

(١٠ً)هَ ~ ءَ ءَ ~ هَ هَ ءَ ~ ءَ

وبالاختصار: (١٠ً) ه ءَ ء هَ هَ ء ءَ

فالوزن يبقى كما هو بدون سكتات:

---

٢٥ انظر "عد إليّ " في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فاعلن فَعِلاتُ

وهناك إيقاع اسمه **السماعي الثقيل المزدوج** وتدوينه:

(٢٠َ) ةَ ~َ ~َ ~َ ءَ ~َ ءَ ~َ ~َ ~َ ~َ ةَ ~َ ةَ ~َ ءَ ~َ ~َ ~َ ءَ ~َ

وبالاختصار يكون شكله:

(١٠) ة ~ ء ء ~ ة ة ء ~ ء

وبالحثّ: يصبح:

(١٠َ) ة ءَ ء ةَ ةَ ء ءَ

فالوزن: **فاعلن فَعِلاتُ**

وما هو إلا الرواية الثالثة من السماعي الثقيل ولكن بشكل بطيء.

١٤٠ ـ المدوّر الشامي (الرواية الأولى والثانية)

لإيقاع المدور الشامي **ثلاث روايات** ، فهو حسب الروايتين الأولى والثانية يتألف من عشرة أرباع الزمن القياسي، وحسب الرواية الثالثة يتألف من اثني عشر ربعاً. وسنبحث هنا في الروايتين **الأولى والثانية** ونعود إلى الرواية الثالثة في موضعها أي مع الإيقاعات الإثنى عشرية.

وتدوينه بحسب الرواية **الأولى**:

(١٠) ء ~ ة ~ ء ~ ة ة ة ~

وتتضح بنيته أكثر بحثّه أي مضاعفة سرعته، وعندها يصبح:

(١٠َ) ء ة ء ةَ ةَ ة

فوزنه: لالالا لِمَلا

أي: **مفعولن فَعِلن**

أما الرواية الثانية فلا تختلف عن الأولى إلا من حيث اختلاف مواقع بعض النقرات القوية واللينة. فيدوّن حسب الرواية **الثانية** كما يلي:

(١٠) ة ~ ء ~ ء ~ ة ة ة ~

ولا يؤثر هذا على بنيته العروضية.

فهو يتألف بعد الحثّ من جملة الموصّل الثلاثي وجملة الفاصلة، وبذلك يسهل قول الشعر عليه [26].

وللشاعر إذا شاء أن يطبّق زحاف الفاصلة (تحويل فَعِلن إلى فعلن)، ويبقى الشعر متوافقاً مع الإيقاع [27]. كما يمكن استبدال بعض الأسباب الخفاف بأسباب ثقال ، وهذا يبقى متوافقاً مع الإيقاع [28].

١٤١ - جورجينه (الروايات الثلاث)

وأصل الكلمة الأعجمية جيرجين وتعني المتداخل، والأرجح لتداخل نقراته وسكتاته.

وللإيقاع ثلاث روايات، والرواية الأولى تعتبره من عشرة أثمان، وهذا هو المتعارف عليه، أما الثانية فتعتبره من خمسة أثمان أو عشرة من أنصاف الأثمان، غير أن البنية في الحالات الثلاث واحدة والفرق هو في السرعة فقط أو في ملء فراغ سكتة. والواقع أن هذا المثال دليل على أن طريقتنا في الحث أي مضاعفة السرعة طريقة لها سابقتها في الممارسات الموسيقية.

وحسب **الرواية الأولى** يكون تدوينه:

(١٠َ)ةَ ~َ ءَ ءَ ~َ ةَ ~َ ءَ ~َ ~َ

وبالاختصار يصبح:

(١٠َ)ه ءَ ء   ه ء ~َ

فوزنه: لابلى   لالا(لَ)

---

٢٦ انظر "لا يبالي" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٧ انظر "وادي عبقر" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٨ انظر "الغربة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي: **فاعلن مفعو(لُ)**

أما **الرواية الثانية** فلا تختلف عن الأولى إلا بالسرعة الكلية، فتدوينه:

(٥َ) ةَ ءَ ء ةَ ءَ ~َ

فيبقى الوزن: **فاعلن مفعو(لُ)** ٢٩

وللشاعر أن يملأ فراغ السكتة بحرف متحرك ٣٠.

أما الرواية **الثالثة** فتملأ هذه السكتة بالفعل بنقرة لينة، وإن كانت تعتبره من عشرة أنصاف الأثمان، وتدوينه:

(١٠َ) ةَ ءَ ء ةَ ءَ ءَ

فالوزن: **فاعلن مفعولُ**

١٤٢ ـ عليلاوي العراقي

وتدوينه: (١٠َ) ه ءَ ه ه ء ء ءَ

فوزنه: لابلى لالالَ

أي: **فاعلن مفعولُ**

فهو من حيث البنية يشبه إيقاع جورجينه السابق ذكره، وإن اختلفت مواقع النقرات القوية واللينة، كما أن السكتة الأخيرة هناك حلت محلها هنا نقرة لينة.

---

٢٩ قد قيل شعر الموشح المشهور (زارني المحبوبْ) على وزن هذا الإيقاع على أساس تذيل القافية في مكان السكتة. والموشح هو:

زارني المحبوبْ في رياض الآسْ

روّق المشروبْ وسقاني الكاسْ

ولكن المؤسف أن الملحن المجهول قد لحّن شعر الشاعر المجهول على إيقاع المصمودي، والسبب أيضاً مجهول.

٣٠ انظر "ساعة أنس" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٤٣ ـ الردمان الحجازي

وهو من عشرة أثمان وتدوينه:

(١٠َ)ه ~َ ء   ءَ ه ء

فوزنه: **فا(عِـ)لن فعولن**

١٤٤ ـ الدوّاري القَطَري:

وهو من عشرة أثمان وتدوينه:

(١٠َ)ءَ ه ءَ ه   ءَ ءَ هَ ~َ

وبالاختصار:(١٠َ)   ءَ ه ءَ ه   ءَ ءَ ه

فوزنه: بلى بلى   لِمَلا

أي: **مفاعلن   فَعِلن**

١٤٥ـ الأقصاق السماعي (الروايات الثلاث)

وبعضهم يسميه سماعي أقصاق. ولهذا الإيقاع ثلاث روايات، وتدوينه حسب الرواية **الأولى**:

(١٠َ)   هَ هَ ءَ ~َ ءَ هَ ~َ ءَ ءَ ~َ

وبالاختصار: (١٠َ) هَ هَ ء   ءَ ه ءَ ء

فوزنه: **فَعِلن   مفاعلن**

فله حسب هذه الرواية الجملتان اللتان هما للدوّاري القطري ولكن موقعيهما متعاكسان.

أما حسب الرواية **الثانية** فتدوينه:

(١٠َ)هَ ~َ ءَ ءَ ~َ هَ ~َ ءَ ~َ ءَ

وبالاختصار:(١٠َ)   ه ءَ ء   ه ء ءَ

فوزنه: لابلى   لالالَ

أي: **فاعلن مفعولُ**

فهو حسب هذه الرواية كميزان عليلاوي العراقي لولا اختلاف النقرة الثالثة بين الشدة واللين، لذلك أشك في هذه الرواية لأنها ذُكرت في مصدر عراقي [31] لم يذكر ميزان العليلاوي.

أما حسب الرواية **الثالثة** فتدوينه:

(١٠َ)ءَ ءَ ~ ەَ ە ءَ ~ ءَ ە ~

وبالاختصار: ءَ ء ەَ ە ء ءَ ە

فوزنه: بلى لِمَ لا بلى

أي: **فعولُ مفاعلن**

١٤٦ ـ لنك فاختة (الروايتان الأولى والثانية)

وكلمة لنك الفارسية تعني مشية الخيل.

ولهذا الإيقاع روايتان. وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(١٠َ)ەَ ~ ءَ ءَ ~ ءَ ەَ ~ ءَ ءَ

وبالاختصار: ە ءَ ء ءَ ە ءَ ءَ

فوزنه: لابلى بلى لِمَ

أي: **فاعلن مفاعلُ**

وقد تجد أنها: فاعلاتُ فاعلُ

وبهذا فهو نوع من الرمل القديم الذي حذف الساكن من كل من جملتيه. وليس من العسير قول الشعر على هذا الإيقاع رغم انتهائه بمتحرك [32].

أما حسب الرواية **الثانية** فتدوينه:

(١٠َ)ەَ ~ ءَ ءَ ~ ەَ ءَ ~ ءَ ءَ

---

[31] وجدت هذه الرواية عند جميل بشير.

[32] انظر "الفراق المحتّم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

وبالاختصار: (١٠َ) ه ء ~ ةَ ء ء ءَ

فوزنه: لالا(لَ) بلى لِمَ

أي: **مفعو(لُ) مفاعلُ**

<u>الزمرة الثامنة - الإيقاعات الإحدى عشرية في جملتين:</u>

١٤٧ - العويص

وتدوينه: (١١) ه ~ ء ه ~ ء ء ه ه ~ ء

وبعضهم يعتبره مساوياً لإيقاع "إيون هواسي" وهذا خطأ ٣٣. وتتجلى بنية هذا الإيقاع بمضاعفة سرعته، حيث يصبح:

(١١َ) ه ءَ ه ء ءَ هَ ه ءَ

فوزنه: لا بلا لَ لِمَلا لَ

أي: **فاعلاتُ فَعِلاتُ**

وكل من الجملتين ينتهي بمتحرك، ومع ذلك يمكن قول الشعر عليه[٣٤].

١٤٨ - الزرفكند

وتدوينه: (١١) ه ~ ء ~ ه ه ~ ء ~ ء ~

وبمضاعفة سرعته: (١١َ) ه ء هَ ه ء ء

فوزنه: لالا بلى لالا

أي: **فِعْلن مفاعيلن**

ويصحّ أيضاً: مستفعلن فعْلن

ويسهل قول الشعر على هذا الوزن ٣٥.

---

٣٣ سيرد معنا أدناه.

٣٤ انظر "حب بلا انسجام" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٣٥ انظر "سوق المُدينة في حلب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٤٩ ـ إيون هواسي

وهو إيقاع تركي الأصل معناه "تعبير الحب". وبعضهم يعتبر هذا الإيقاع مساوياً لإيقاع "عويص" الذي ورد معنا، وهذا خطأ.

وتدوينه: (١١) ه ء ه ~ ه ء ء ه ~ ه ~ ء ~

وبمضاعفة سرعته يصبح:

(١١َ) هَ ء ه هَ ء ءَ ه ء ء

فوزنه: لِمَلالَ لِمَلا لا

أي: **فَعِلاتُ فَعِلاتن**

ويسهل قول الشعر على هذا الإيقاع [٣٦].

١٥٠ ـ نيم هواسي

أي نصف إيقاع إيون هواسي، والمقصود بالنصف أنه حثيثه فهو شبيه به بنيةً إلا أنه من أثمان وذاك من أرباع. وتدوينه:

(١١َ) هَ ءَ هَ ~ ءَ ءَ ءَ هَ ~ ءَ ~

وبالاختصار: (١١َ) هَ ءَ ه ءَ ءَ ءَ ه ء ء

فهو يختلف عن إيون هواسي بنقرة هي هنا لينة وهناك قوية.

<u>الزمرة التاسعة ـ الإيقاعات الإثنى عشرية في جملتين</u>

١٥١ ـ المدوّر المصري

وتدوينه: (١٢) ء ~ ه ~ ء ~ ه ه ه ~ ~ ~

وبحثّه يصبح:

(١٢َ) ء ه ء هَ هَ ه ~

فوزنه: لالالا لِمَلا(لا)

أي: **مفعولن فَعِلا(تنْ)**

---

[٣٦] انظر "نزوات الحبيب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ويحسن في الشعر الموافق مل فراغ السكتة بما يعادل سبباً كاملاً ٣٧.

١٥٢ ـ اليكرك العراقي

وهو من اثني عشر ربعاً وتدوينه:

(١٢) ه ~ ء ء ء ~ ء ه ء ~ ~ ~

وبحثّه يصبح:

(١٢َ) ه ءَ ء ء ءَ هَ ء ~

فوزنه: لا لِمَ لا لِمَ لا(لا)

أي: **مفتعلن فَعِلا(تن)**

١٥٣ ـ المدوّر التركي

وتدوينه: (١٢) ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ه ه ه ~

وبحثّه يصبح:

(١٢َ) ه ء ه ء هَ ه

فوزنه: لالالالا لِمَلا

أي: **مفعولاتن فَعِلنْ**

١٥٤ ـ المدور الحلبي

وتدوينه: (١٢) ه ~ ء ء ه ~ ء ء ه ه ه ~

وبمضاعفة سرعته: (١٢َ) ه ءَ ء ه ءَ ءَ هَ ه

فوزنه: لا لِمَلا لِمَ لِمَلا

أي: **مفتعلاتك فعِلن**

١٥٥ ـ المدور الشامي (الرواية الثالثة)

وتدوينه حسب هذه الرواية:

(١٢) ه ~ ء ~ ه ه ه ~ ء ء ء ء

---

٣٧ انظر "الحق عليها" في الفصل الأخير من هذا الكتاب

وبحثّه يصبح:

(١٢َ)ه ء ه ه َ ه ء ء ء َ

فوزنه: لالا لِمَ لا لِمَ لِمَ

أي : **مستفعلُ مفتَعلُكَ**

فالجملتان متساويتان وأصل كل منهما (مفعولن)، ولكن أصاب السبب الثالث في الأولى تضعيف (إحلال سبب ثقيل محل خفيف) كما أصاب السببين الثاني والثالث في الثانية تضعيف أيضاً. وللشاعر تسهيلاً أن يستعمل أسباباً خفافاً محل ثقال، ومن ذلك مثلاً (مفعولن) بدل (مستفعل)، و(مفعولن) أو (مفتعلن) بدل (مفتعلك).

١٥٦ ـ المدوّر البغدادي [٣٨]

وتدوينه: (١٢) ه ~ ء ~ ~ ه ه ه ~ ~ ~ ء ~

وبالحثّ: (١٢َ)ه ء ه َ ه ~ ء

فوزنه: لالا لِمَ لا (لا) لا

أي: **مستفعِلُ مفـ(ـعو) لن**

١٥٧ ـ الخفيف الغرناطي

وتدوينه: (١٢) ه ~ ه ء ء ~ ء ~ ء ~ ~ ~ ~

وبالحثّ: (١٢َ) ه ه َ ء ء ء ء ~

فوزنه: لا لِمَلا لالا(لا)

أي: **مفتعلن مفعو(لن)**

١٥٨ ـ تَرس

وتدوينه: (١٢) ه ~ ء ه ~ ء ه ~ ء ء ه ء

٣٨ لم أجده سوى عند جميل بشير باسم "المدوّر" فاعتبرته "المدوّر البغدادي" تمييزاً له عن المدوّرات الأخرى من مصري وشامي وحلبي.

وبالحثّ: (١٢َ)ه ءَ ه ءَ ه ءَ ءَ هَ ءَ

فوزنه: لابلالَ لا لِمَ لِمَ

أي: **فاعلاتُ فاعِـلَـتُـكَ**

والجملتان متساويتان موسيقيا، فلو طوينا النقرة التي تأتي في موقع التاء في جملة فاعلتك لأصبحت فاعلاتُ تماماً.

١٥٩ - الثقيل صوفيان

وتدوينه: (١٢) هَ ~ ~ هَ ~ ~ ~ ءَ ~ ~ ~ ءَ ~ ~ ~

وبالاختصار: (١٢َ) ه ~ ه ~ ء ~ ء ~

فوزنه: لا(بـ)لى (بـ)لى (بـ)لى (لَ)

أي: **فا(عـ)لا(تُ) فا(عـ)لا(تُ)**

<u>الزمرة العاشرة - الثلاث عشَرية في جملتين:</u>

١٦٠ - الظرافات

ومعناه (الشاذّ)، ولعل شذوذه يأتي من كثرة وجود سكنتين في زمان نقرتين متحركتين وراء نقرة متحركة.

وتدوينه: (١٣َ) هَ ~ ~ ءَ ~ ~ هَ ~ هَ هَ ءَ ~ ~ ~

وبالاختصار: (١٣َ) ه ~ ء ~ ه هَ هَ ء ~

فوزنه: لا(بـ)لى (بَـ)لى لِمَـلا(لَ)

أي: **فا(عـ)لا(تُ) مفتعلا(تُ)**

١٦١ - المربّع (الروايات الثلاث الأولى)

وحسب الرواية **الأولى** يدوّن كما يلي:

(١٣) ه ء ~ ه ~ ~ ~ ء ~ ء ~ ه ~

وبحثّه: (١٣َ) هَ ء ه ~ ء ء ه

فوزنه: بلى لا(لا) لالالا

أي: **مفاعيـ(لن) مفعولن**

وحسب الرواية **الثانية** يُدوّن:

(١٣) ه ء ~ ه ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ء ه ~

وبالحثّ: (١٣َ) هَ ء ه ~ ء ءَ ءَ ه

فوزنه: بلى لا(لا) لا لِمَلا

أي: **مفاعيـ(لن) مفتعلن**

وأما حسب الرواية **الثالثة** فيدوّن:

(١٣) ه ء ء ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ه ~

وبالحث: (١٣َ)هَ ءَ ءَ ه ء ء ءَ ءَ ه

فوزنه: لِمَ بلى لالا لِمَــلا

أي: **فَعِلَتن مستفعلتن**

انظر الرواية الرابعة تحت الرقم ٢٠٨ أدناه.

الزمرة الحادية عشرة ـ الجمل الأربع عشرية في جملتين

١٦٢ ـ المحجّر المصري (الروايتان الأولى والثانية)

تدوين الرواية **الأولى:** (١٤) ه ه ه ~ ء ~ ه ~ ~ ~ ء ~ ء ~

وبالحثّ: (١٤َ)هَ هَ ه ء ه ~ ء ء

فوزنه: لِمَلالا لا(لا) لالا

أي: **فَعِلاتن مفـ(ـعو)لاتن**

وتدوين الرواية **الثانية:** (١٤) ه ه ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء

وبالحثّ: (١٤َ) هَ هَ ه ء ه ء ء ء ءَ

فوزنه: لِمَلالا لالالا لِمَ

أي: **فَعِلاتن مفعولاتُكَ**

انظر الرواية الثالثة تحت رقم ٢١١ أدناه.

١٦٣ ـ بكداش

وتدوينه: (١٤) ه ~ ه ه ~ ء ء ه ~ ء ه ~ ء ء

وبالحث: (١٤َ) ه هَ ه ءَ ء ه ءَ ه ء ءَ

فوزنه: لا بلى لِمَ لابلى لِمَ

أي: **فاعلاتكَ فاعلاتكَ**

١٦٤ ـ روان المولوي (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(١٤َ) هَ ~ ~ ءَ ~ ~ ءَ ~ ءَ ه هَ ~ ءَ ~ ءَ ~ ءَ ~

وبالاختصار: (١٤َ) ه ~ ء ء هَ ه ء ء

فوزنه: لا(بـ)لى لا بلىلالا

أي: **فا(عـ)لاتن مفاعيلن**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ١٨٨ أدناه.

الزمرة الثانية عشرة ـ الإيقاعات الست عشرية في جملتين

١٦٥ ـ نواخت هندي

وتدوينه: (١٦) ه ه ~ ه ء ~ ء ه ~ ء ء ه ~ ء ه ~ ء ء

وبالحثّ: (١٦َ) ه هَ هَ ء ه ءَ ءَ ه ء ه ءَ ء

فوزنه: لِمَلا بلى لِمَلا بلى لِمَ

أي: **متفاعلن متفاعلاتُكَ**

١٦٦ ـ المخمّس المصري (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(١٦) ه ~ ه ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ه ~ ء ء

وبالحثّ: (١٦َ) ه ه ه ء ء ءَ ه ءَ ء

فوزنه: لالالا لا لِمَلا لِمَ

أي: **مفعولاتن مفتعلاتُكَ**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢١٧ أدناه.

١٦٧ ـ جفته دويك (الرواية الأولى)

لهذا الإيقاع روايتان. وقد وردت الرواية الأولى ضمن إيقاع الزنجير التركي الذي هو إيقاع مركب. وتدوينه ضمن ذلك الإيقاع:

(١٦) ه ~ ء ~ ~ ~ ء ~ ~ ه ~ ه ~ ء ~ ء ء

وبالحثّ: (١٦َ)ه ء ~ ء ه ه ء ءَ ءَ

فوزنه: لالا(لا)لا لالالالِمَ

أي: **مفعولاتن مفعولا تُكَ**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢١٥ أدناه.

<u>الزمرة الثالثة عشرة ـ العشريني في جملتين</u>

١٦٨ـ الأقصاق السماعي الثقيل

ويسمونه أيضاً آغر أقصاق سماعي. ويدوّنونه:

(٢٠َ)هَ ~َ ~َ ~َ ~َ ءَ ~َ ~َ ءَ ~َ ~َ ~َ هَ ~َ هَ ~َ ءَ ~َ ~َ ~َ ءَ ~َ

وبالاختصار: (١٠) ه ~ ء ء ~ ه ه ~ ء ء ~ ء

فهو في الحقيقة من عشرة أرباع لا عشرين ثُمناً.

وبالحثّ: (١٠َ)ه ءَ ء هَ ه ء ءَ

فوزنه: لابلى لِمَلالَ

أي: **فاعلن فَعِلاتُ**

وبطريقة الحثّ أمكن الكشف عن أن هذا الإيقاع لـه نفس بنية السماعي الثقيل الذي لا يختلف عنه إلا بأنه تُطوى النقرة الثانية فيه.

ولنسترجع صورة **السماعي الثقيل:**

وتدوينه: (١٠َ)ه ~َ ء هَ ه ء ءَ

ووزنه: لا(بـَ)ـلى لِمَلالَ

أي: **فا(عِـ)ـلن فَـعِـلاتُ**

<u>الزمرة الرابعة عشرة ـ ذو الثمانية والعشرين في جملتين:</u>

١٦٩ ـ المحجّر المصدّر (الرواية الأولى)

وهو إيقاع بطيء جداً تغلب عليه السكتات. وله ثلاث روايات، وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(٢٨) ه ~ ه ~ ه ~ ~ ~ ~ ء ~ ~ ~ ~ ه ~ ء ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ~

وكثرة السكتات تسمح بالحثّ مرتين، وعندها تظهر بنيته الحقيقية.

فبالحث يصبح:

(٢٨َ) ه ه   ه ~   ء ~   ه ء ~ ء   ء ~ ء ء

وبالحث مرة ثانية :

(٢٨ً) هَ هَ ه   ء   هَ ء   ءَ ء   ءَ ءَ

فوزنه: لِمَلا لا بلى بلى لِمَ

أي: **فَعِلاتن مفاعلا تـكَ**

فالإيقاع في الحقيقة من جملتين تضيعان في البطء الشديد.

انظر الروايتين الثالثة والرابعة تحت رقم ٢٣٠ أدناه.

الزمرة الأولى - الثُمانيّة في ثلاث جمل:

١٧٠ - صادايَة (الروايتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**: (٨) ه ء ~ ~ ه ءَ ه ءَ ه ء

فوزنه: لالا(لالا) لا لِمَ لِمَ لا

أي: **مفعو(لاتن) فاعلُ فَعِلن**

وفي الشعر الموافق يحسن أن يملأ الكلام فراغ السكتتين[١].

وتدوينه حسب الرواية **الثانية**: (٨) ه ~ ء ء ه ءَ ه ءَ ه ء

فوزنه مشابه: لا(لا)لالا لا لِمَ لِمَ لا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن فاعِلُ فَعِلن**

١٧١ - القائم ونصف المغربي (الروايتان الأولى والثانية)

وقد دوّنوه حسب الرواية **الأولى** على شكلين :

الأول: (٨َ) هَ هَ ءَ ~ ءً ~ ءَ ءَ ~

والثاني: (٨َ) هَ هَ ءَ ~ ءَ ~ ءً ءَ ~

والنتيجة واحدة موسيقياً. والشكل الثاني أكثر وروداً في المراجع.

ووزن الشكل الثاني: لالالا (بَـ)لى (بـ)لى لا(لا)

أي: **مفعولن (مـ)فا(عـ)لن فعْـ(لن)**

ويتمتع هذا الإيقاع بمرونة كبيرة من حيث مواءمة الشعر له. حيث يمكن أن يوزن عروضياً على أشكال مختلفة ، منها ما يجعله من جملتين: مفعولا(تُ) مـ(فا) عيلا(تن)

ومنها: مفعولا(تُ) فا(عـ)لن فعْـ(لن)

---

[١] انظر "نشيد الحرب والسلم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ويمكن فيه التصرف بالسكتات بمقابلتها في الشعر إما بسكوت وإما بما يعادلها من اللفظ، فيكون وزنه: مفعولن ~َ فاعلاتن ~َ

ويمكن ترك السكتتين الأولى والأخيرة وسكوت الشعر معهما.

أما الرواية **الثانية** فهي بالأحرى شكل للإيقاع دخلت عليه عمليات تضعيف وطي، ويعتبرونه من ستة عشر نصف ثُمن، وربما كان من الأفضل اعتباره من ثمانية أثمان.

وهو بهذا الشكل يُنفّذ بثلاث آلات إيقاعية على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات، وقد رتبنا مواقع النقرات أو السكتات تحت بعضها لكي يتضح الصوت المسموع، وتدوينه كما يلي:

الآلة الأولى: (١٦َ) ~َ ةَ ~َ ~َ ~َ ةَ ~َ ةَ ~َ ~َ ~َ ~َ

الآلة الثانية: (١٦َ) ةَ ~َ ةَ ةَ ةَ ~َ ~َ ~َ ~َ ~َ ~َ

الآلة الثالثة: (١٦َ) ~َ ~َ ~َ ~َ ~َ ~َ ءَ ~َ ءَ ~َ ~َ ~َ

الصوت المسموع: ةَ ةَ ةَ ةَ ةَ ةَ ءَ ةَ ءَ ~َ ~َ ~َ

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَ لِمَ لا (لالالا)

أي: **فَعَلَكَ فَعَلَكَ مفـ(ـعولاتن)**

١٧٢ ـ البطايحي المغربي (الصيغة الأولى)

وتدوينه حسب الصيغة الأولى:

(٨َ) ةَ ~َ ةَ ءَ ةَ ءَ ةَ ءَ ةَ ةَ ءَ

فوزنه: لا(بـ)ـلا لَ لِمَلا لابلا لَ

أي: **فا(عِـ)ـلاتُ فَعِلن فاعلاتُ**

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٢٢٣ أدناه.

١٧٣ ـ جيب القَطَري

وتدوينه: (٨َ) ءَ ءَ ة ء ء ء ء ~ ~ ~

فوزنه: لِمَلا لالالا لا(لالا)

أي: **فَعِلن مفعولن مفـ(ـعولن)**

١٧٤ ـ البشراف الليبي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١١٥ أعلاه.

وتدوينه حسب الصيغة الثانية:(٨) ه ~ َه َه َه ء ه َه ء ء ~ َء

فوزنه: لا(لِـ)ـمَ لِمَ لالِمَ لالا(لِـ)ـمَ

أي: **فا(عِـ)ـلُ متفاعلُ مستفـ(ـعـ)ـلُ**

انظر الصيغة الثالثة تحت رقم ١٧٨ أدناه.

<u>الزمرة الثانية ـ ذات التسع في ثلاث جمل:</u>

١٧٥ ـ نيم روان

وتدوينه: (٩) ه ه ء ء ه ه َه ء ء ء

فوزنه: لالالا لالا لِمَ لالالا

أي: **مفعولن مستفعِلُ مفعولن**

١٧٦ ـ نيم روان تركي

وتدوينه: (٩) ه ء ه َه َه ء ء ه ء ء

فوزنه: لالالا لِمَلالا لالالا

أي: **مفعولن فَعِلاتن مفعولن**

<u>الزمرة الثالثة ـ ذات العشر في ثلاث جمل</u>

١٧٧ ـ الخمّاري السليطاني القَطَري

وتدوينه: (١٠) ءَ هَ ه ه ه ~ هَ ءَ ء ء ء ~

فوزنه: لِمَلالا لا(لا) لِمَ لالالا(لا)

أي: **فَعِلاتن مسـ(ـتفـ)ـعِلُ مفعولا(تن)**

١٧٨ ـ البشراف الليبي (الصيغة الثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١١٥ والثانية تحت رقم ١٧٤ أعلاه. وتدوينه حسب الصيغة الثالثة:

(١٠) ه ه ه ~ ءَ ه ه ءَ ه ه ءَ ء ء ~ ءَ

فوزنه: لالالا(لِـ)ـمَ لِمَلا لِمَ لالا(لِـ)ـمَ

أي: **مفعولا(تُـ)ـكَ متفاعلُ مستفـ(ـعـ)ـلُ**

الزمرة الرابعة ـ الإثنى عشرية في ثلاث جمل

١٧٩ ـ نيم ورش الحلبي

وتدوينه: (١٢) ه ~ ء ~ ه ه ءَ ء ء ه ~ ء ء

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا لِملالا لا(لا)لالا

مفـ(ـعو)لا(تن) مفتعِلاتن مفـ(ـعو)لاتن

١٨٠ ـ نصف نيم دور

وتدوينه: (١٢) ه ء ه ه ءَ ء ه ء ه ءَ ء ~ ءَ ء ء

فوزنه: لالالا لِمَ لالا لا لِمَ لا(لا) لِمَلا

أي: **مفعولاتـكَ مفعولاتُـكَ مسـ(تفـ)ـعلتن**

١٨١ ـ روان المصري

وتدوينه: (١٢) ه ه ه ء ه ء ه ه ءَ ء ه ~ ء ء

فوزنه: لالالالا لالا لِمَلا لا(لا)لالا

أي: **مفعولاتن مستفعِلَتُن مفـ(ـعو)لاتن**

١٨٢ ـ المرصّع

وتدوينه: (١٢) ه ء ء ه ء ه ء ء ه ه ءَ ء ء

فوزنه: لالالالا لالالالا لالا لِمَلا

أي **مفعولاتن مفعولاتن مستفعِلتن**

١٨٣ ـ المصدّر الغرناطي

وتدوينه: (١٢) ٥ ~ ٤ ٤ ٤ ٤َ ٤ ٤ ٤ ٤ ٥ ~ ٤َ ٤

فوزنه: **مفـ(ـعو)لاتن مفتَعِلاتن مفـ(ـعو)لاتن**

١٨٤ ـ المصدّر التونسي

وتدوينه: (١٢ً)٥َ ~ ٤َ ٤ ٤َ ٤ً ٤ ٤َ ٤ ٤َ ~ ٤َ ٤

فوزنه: لا(لا)لالا لالِمَلالا لا(لا)لالا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفتَعِلاتن مفـ(ـعو)لاتن**

ومن الواضح الأصل الأندلسي لهذا الإيقاع لأنه مماثل تماماً للمصـدّر الغرناطي وإن كان قد دوّن على أساس أنه من أثمان لا أرباع.

١٨٥ ـ البسيط المغربي (الصيغة الثانية)

وردت الصيغة الأولى تحت رقم ٩٣ أعلاه. أما حسب الصيغة **الثانية**

فتدوينه: (١٢ً)٥َ ~ ٤ً ٥َ ٤ ٤َ ٤ً ٤ً ٤ً ٤ ٤َ ~ ٤َ ٤

فوزنه: لا(لِـ)ـملالا لا لِمَلا لِمَ لا(لالا)لا

أي: **مفـ(ـتـ)ـعلاتن مفتعلاتُك مفـ(ـعولا)تن**

١٨٦ ـ الدوّاري الكويتي

وتدوينه: (١٢ً)٥َ ~ ~ ٤َ ~ ٤َ ٤ ٤َ ٥َ ٥ ٥َ ٥

وبالاختصار: (١٢ً)٥ ~ ٤َ ٤َ ٤َ ٤ ٥َ ٥ ٥َ ٥

فوزنه: لا(لِـ)ـمَ لِمَلا لِمَ لِمَ

أي: **فا(عـ)ـلُ فَعِلن فَـعَلَـكَ** ٢

---

[٢] ويُبدأ به عادة من بداية الجملة الثالثة.

الزمرة الخامسة ـ الثلاث عشرية في ثلاث جمل

١٨٧ ـ روان الحلبي

وتدوينه: (١٣) ه ء ء ه ~ ه ه ء ~ ء ~ ه ~

وبالحثّ: (١٣َ)هَ ءَ ء ه هَ هَ ء ء ه

فوزنه لِمَ لَ لالِمَ لالالا

أي: **فَعلَ فاعِلُ مفعولن**

الزمرة السادسة ـ الأربع عشرية في ثلاث جمل:

١٨٨ـ روان المولوي (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٦٤ أعلاه. وتدوينه حسب الرواية **الثانية**: (١٤َ)هَ ~َ ~َ ءَ ~َ ءَ ~َ هَ هَ ءَ ءَ ~ ءَ ~َ

وبالاختصار: (١٤َ)ه ~َ ء ء هَ هَ ءَ ء ء

فوزنه: لا(بـ)ـلى لالِمَ بلىلا

أي: **فا(عـ)ـلن فاعلُ فعولن**

ولكن يمكن الاختصار بشكل آخر ينعكس على البنية العروضية:

(١٤َ) هَ ~ ء ء هَ هَ ءَ ء ء

فيكون الوزن: مـ(فا)عيلاتُ فَعِلاتن

ولكننا نفضّل دمج السكتة بالنقرة التي تسبقها.

وثمة رواية **ثالثة** تجعل النقرة في الموقع العاشر قوية بدلاً من النقـرة اللينة هنا، ولكن هذا ليس له تأثير على الوزن.

الزمرة السابعة ـ الخمس عشرية في ثلاث جمل

١٨٩ ـ فكرة

وتدوينه: (١٥َ)هَ ~َ ~َ ءَ ~َ ~َ هَ ~َ هَ ءَ هَ ~َ ءَ ~َ ءَ

وبالاختصار: (١٥َ)ه ~َ ء ~ ه هَ ءَ ه ء ء

فوزنه: لا(بَ)لى(بَـ)لى لِمَلا لالَ

فا(عـ)لا(تُ) فاعلُ مفعولُ [٣]

ومن الممكن الاختصار أيضاً على الشكل التالي:

(١٥َ) ةَ ~ ءَ ~   ةة ءَ   ة ء ءَ

فيكون الوزن: مـ(فا)عـ(لن) فاعلُ مفعولُ

ولكننا نفضّل دمج السكتة بالنقرة التي تسبقها.

١٩٠ ـ فكرتي

وتدوينه: (١٥) ة ء ء ~ ة ~ ة ة ة ~ ة ~ ~ ء ~ ~ ~

وبالحثّ: (١٥َ)ةَ ءَ ء ة ة ةَ ة ~َ ء ~َ

فوزنه: لِمَلا لابلى لا(بـ)لا(لَ)

أي: **فَعِلن فاعلن فاعلاتُ**

١٩١ ـ رقصان لما

وذكر بعضهم أنه (لما رقصان)، وقال بعضهم إنه لما أو رقصان.

وتدوينه: (١٥َ)ةَ ءَ ءَ ةَ ~ ةَ ءَ ~َ ةَ ءَ ءَ ~ ةَ ءَ ~َ

وبالاختصار: (١٥َ)ةَ ءَ ءَ ة ةَ ء ةَ ءَ ء ةَ ء

فوزنه: لِمَ بلى بلى لِمَلا بلى

أي: **فَعَلَ فاعلن متفاعلن**

---

[٣] وينطبق على وزنه العروضي الشطر الأول من الموشح المشهور:

أيها المجاوز بالأسَـــــلِ نُجبُنا عطاشْ

جزْ بنا على كُثُبِ الرمْلِ حيثما المعاشْ

حيثما الخليل مع الخلّ في قبا وشاشْ

فاز من جنى ثمر الوصلِ والظلام غاشْ

الزمرة الثامنة ـ الست عشرية في ثلاث جمل

١٩٢ ـ نقش الستة عشر

وتدوينه: (١٦ً)هـ~َ~َ ءَ~َ ءَءَ~هَ~َ~َ هَهَءَ~َ~َ

وبالاختصار: (١٦ً)هـ~َ ءَ ءَءَ ه~َ هَهَءَ~َ

فوزنه: لا(بـ)لى بلى لا(لَ) لِمَلا(لَ)

أي: **فا(عـ)لن مفاعيـ(لُ) فَعِلا(تُ)**

١٩٣ ـ خمّاري الكويتي

وتدوينه: (١٦ً)هَ~َهَهَهَ~َ هَهَهَ~َ ءَ~َءَ~هَهَ

وبالاختصار: ههَهه هَهه ءءهَهَ

فوزنه: **مفتعِلن فَعِلن مستفعلُ**

ومن الجدير بالذكر أن هذا الإيقاع يبدأ به عادة من النقرتيـن القويتيـن الأخيرتين، فيُسمع وزن: **متَفاعلن فَعِلن فعْلن.**

١٩٤ ـ **البطايحي الغرناطي** (روايتان وحالتان)

وله روايتان وحالتان كلها متشابهة. وتدوينه حسب الروايتين:

(١٦) ه~ءء ه~ ءء ه~ ءءء ~ه~

أو: (١٦) ه~ءء ه~ ءء ه~ ءءء ~ء~

فالاختلاف في النقرة الأخيرة قبل السكتة.

أما الحالتان فهما الحثّ في الروايتين بحيث يكون من ستة عشر ثُمناً، فلا أثر للحث على البنية العروضية.

وبالحثّ: (١٦ً)هءَءه ءَءه ءَءَءه

فوزنه: **مفتعلن فَعِلن فَعِلاتن**

الزمرة التاسعة ـ السبع عشرية في ثلاث جمل

١٩٥ ـ خوش رنك (الروايات الثلاث)

ومعناه (لون حلو)، وله ثلاث روايات متشابهة.

وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(١٧َ)ه ~ ء ه ~ ه ه ء ~ ء ءَ ~ ه ه ء ~ ء

وبالاختصار: (١٧َ)ه ء ه ه ه ء ء ء ه ه ء ء

فوزنه: لا بلى لِمَلا بلى لِمَلا لَ

أي: **فاعلن متفاعلن فَعِلاتُ**

أما حسب الرواية **الثانية** فتدوينه:

(١٧َ)ه ~ ء ءَ ~ ه ه ء ~ ء ءَ ~ ه ه ء ~ ~

وبالاختصار: (١٧َ)ه ء ء ه ه ء ء ء ه ه ء ~

فالوزن مشابه: **فاعلن متفاعلن فَعِلا(تُ)**

والاختلاف هو في طيّ النقرة الأخيرة.

وأما الرواية الثالثة فتدوينها:

(١٧َ)ه ~ ء ه ء ه ~ ~ ء ~ ~ ه ه ء ~ ء

وبالاختصار: (١٧َ)ه ء ه ء ه ~ ء ه ه ء ء

فوزنه: **فا(عـ)ـلن مستفـ(ـعـ)ـلن فَعِلاتُ**

١٩٦ ـ محجّر دولاب مقلوب

وتدوينه: (١٧َ)ه ه ه ~ ه ء ء ه ~ ء ~ ء ء ه ~ ء ء

والاختصار: (١٧َ)ه ه ه ه ء ء ه ء ء ء ه ء ء

فوزنه: لِمَلالَ لِمَلالا لِمَلا لِمَ

أي: **فَعِلاتُ فَعِلاتن فَعِلاتُكَ**

ومنهم من يدوّن الإيقاع على أساس أنه من سبعة عشر ربعاً أي:

(١٧) ه ه ه ~ ه   ء ء ه ~ ء ~   ء ء ه ~ ء ء

وبحثّه نصل إلى نفس النتيجة أي:

(١٧َ) هَ هَ ه ه   ءَ ءَ ه ء   ءَ ءَ ه ءَ ءَ

ويبقى له نفس الوزن.

الزمرة العاشرة ـ الثماني عشرية في ثلاث جمل:

١٩٧ـ الأعرج الكبير

ويسمونه أيضاً **البنجكير**. وتدوينه:

(١٨َ) هَ ~َ ~َ   ~َ ~َ ءَ   هَ ~َ هَ ءَ   هَ ءَ ءَ ~َ هَ ءَ ~َ ~َ

وبالاختصار: (١٨َ) ه ~َ ءَ ~َ   ه   هَ ءَ   هَ ءَ ءَ هَ ءَ ~َ

فوزنه: لا(بـ)ـلا(لَ) لا لِمَ لِملا بلا(لَ)

أي: **فا(عـ)ـلا(تُ) فاعلُ متفاعلا(تُ)**

الزمرة الحادية عشرة ـ التسع عشرية في ثلاث جمل

١٩٨ ـ الأوفر المصري (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**:

(١٩) ه ~ ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~ ه ~   ه ء ~ ء ~ ~ ~ ~

وبالحثّ: (١٩َ) ه ه ~   ء ء ه   هَ ء ء ~

فوزنه: لالا(لا) لالالا بلى لا(لا)

أي: **مفعو(لن) مفعولن مفاعيـ(ـلن)**

أما الرواية الثانية فتتضمن ما يسمى بالرباط، فلا يصلح له الحث. انظرها تحت رقم ٢٣٨ ادناه.

١٩٩ ـ المرصّع الشامي (الرواية الأولى)

ويدوّن حسب الرواية **الأولى** كما يلي:

(١٩َ) هَ ~َ   ءَ ءَ هَ ءَ هَ ~َ ءَ   ءَ هَ ~َ   ءَ ~َ ءَ   ~َ ءَ ءَ

ويمكن اختصاره كما يلي:

(١٩َ) ه ءَءَهَ ءَهءَ ءَ ءءءَء

فوزنه: لا لِمَ لِمَ بلى لِمَ لالالالِمَ

أي: **مفتعلُك فعولُكَ** [٤] **مفعولا تُكَ**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٣٧ أدناه.

الزمرة الثانية عشرة - العشريني في ثلاث جمل

٢٠٠ - **الفاختة** (الروايتان الأولى والثانية)

وردت الرواية **الأولى** لهذا الإيقاع ضمن الزنجير التركي، الذي هو إيقاع مركب. وتدوينه حسب هذه الرواية:

(٢٠) ه ~ ه ه ء ~ ء ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ~

وبالحث: (٢٠َ) ه هَ ء ء ء ه ء ء ءَ ء

فوزنه: لالِمَلالا لالالا لا لِمَلا

أي: **مفتعلاتن مفعولن مفتَعِلن**

وقد وردت له رواية **ثانية** ضمن الزنجير التركي أيضاً، فنعتبرها من الرواية الأولى حيث لا يؤثر اختلافها كثيراً على النظير العروضي. وينتهي الإيقاع هنا بنقرة لينة بدل السكتة. ولا تؤثر على بنية الإيقاع كثيراً حيث يصبح على أساس مضاعفة سرعته:

مفتعلاتن مفعولن مفتعِلُكَ

الزمرة الثالثة عشرة - ذو الاثنين والعشرين في ثلاث جمل

٢٠١- الرهج الحلبي

وتدوينه: (٢٢) ه ~ ه ~ ء ~ ه ~ ه ~ ء ء ه ~ ~ ء ~ ء ء ~ ء ء ه ~

وبالحث: (٢٢َ) ه ه ء ه ه ءَ ء ه ~َ ءَ ء ءَ ء ء ه

---

[٤] هي أيضاً مفاعلُ.

فوزنه: لالالالا لالِمَلا(لَ) بلى لِمَلا

أي: **مفعولاتن مفتعلا(تُ) مفاعلتن**

<u>الزمرة الرابعة عشرة ـ ذو الأربعة والعشرين في ثلاث جمل:</u>

٢٠٢ ـ الرهج (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(٢٤) ه ~ ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ~ ه ~ ~ ~

ء ~ ء ~ ه ~ ~ ~

وبالحثّ: (٢٤َ) ه ه ء ه ء ء ه ~ ء ء ه ~

فوزنه: **مفعولاتن مفعولا(تن) مفعولا(تن)**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٥٢ أدناه.

<u>الزمرة الخامسة عشرة ـ ذو الاثنين والثلاثين في ثلاث جمل:</u>

٢٠٣ ـ الورشان التركي

وتدوينه: (٣٢) ه ~ ~ ~ ء ~ ه ~ ~ ~ ء ~ ه ~ ~ ~

ه ~ ء ~ ه ~ ه ~ ء ~ ~ ~ ء ~ ء ~

وبالحث: (٣٢َ)ه ~ ء ه ~ ء ه ~ ه ء ه ه ء ~ ء ء

وبالحثّ مرة أخرى:

(١٦َ)ه ءَ ه ءَ ه هَ ءَ هَ هَ ء ءَ ءَ

فوزنه: لابلى بلى لِمَ لِمَ لا لِمَ

أي: **فاعلن مفاعلُ متفاعلُ**

الزمرة الأولى ـ الاثنى عشرية في أربع جمل

٢٠٤ ـ جفته يوروك

ومعناه مضاعف اليوروك.

وتدوينه: (١٢َ)هَ هَ ءَ هَ ءَ ءَ هَ ءَ ءَ هَ ءَ ~

لالالا لالالا لالالا لالا(لا)

مفعولن مفعولن مفعولن مفعو(لن)

٢٠٥ ـ الزقايري الليبي

وتدوينه: (١٢) هَ هَ ء ء هَ هَ ء ~ هَ هَ ء ء ء ء ه

فوزنه: لِمَلالا لِملا(لا) لِمَلالا لالالا

أي: **فَعِلاتن فَعِلا(تن) فَعِلاتن مفعولن**

٢٠٦ ـ الحدّادي الكويتي

وتدوينه: (١٢َ)ه ~ ~ ءَ ~ ~ ءَ ~ ءَ ءً هَ هَ ءَ

فوزنه: لا(لالا) لا(لالا) لا(بـ)ـلى بلىلالا

أي: **مفـ(ـعولن) مفـ(ـعولن) فا(عِـ)ـلن مفاعيلن**

ولكن من الجدير بالذكر أن هذا الإيقاع يُبدأ به عادة من النقـرة الليـنـة الأخيرة، أي من بداية الجملة الخيرة.

٢٠٧ ـ **الشرقيين الحجازي** (الرواية الأولى)

لإيقاع الشرقيين الحجازي روايتان ولعلهما صيغتان لإيقـاعين بتسمية واحدة، فهو حسب الرواية الأولى من اثني عشر ثُمناً في حين أنه حسب الرواية الثانية من ستة عشر ثُمناً، وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(١٢َ)ه ءَ ء. ءً ءَ ءَ ءَ ه ءَ ءَ

ونعيد تدوينه للتوضيح:(١٢َ)ةَ ~ ءَ ءَ ~َ ءَ   ءَ ءَ ءَ ةَ ~ ءَ ءَ

فوزنه: لا(لا)لا لا(لِـ)ـمَ   لالالا لا(لا) لالا

أي: **مفـ(ـعو)لن فا(عـ)لُنْ مفعولن مفـ(ـعو)لاتن**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢١٩ أدناه.

الزمرة الثانية ـ الثلاث عشرية في أربع جمل

٢٠٨ ـ المربع (الرواية الرابعة)

استعرضنا الروايات الثلاث الأولى تحت الرقم ١٦١ اعلاه.

ويدوّن حسب الرواية **الرابعة** كما يلي:

(١٣) ه ء ~   ه ~َ ءَ ~   ء ء ~ ء ء ه ~

فوزنه: لالا(لا) لا(لِـ)ـمَـ(ـلا) لالا(لا)   لالالا(لا)

أي: **مفعو(لن) مفـ(تـ)ـعـ(ـلن) مفعو(لن) مفعولا(تن)**

٢٠٩ ـ روان التركي

وتدوينه: (١٣) ه ء ء   ههَ ءَ ~   ء ~ ء   ء ه ~

فوزنه: لالالا   لالِمَلا(لا) لا(لا)لا لالا(لا)

أي: **مفعولن   مفتعلا(تن) مفـ(ـعو)لن مفعو(لن)**

٢١٠ ـ الأوسط العربي

وتدوينه: (١٣َ)ةَ ةَ ءَ   ءَ ءَ ءَ   ةَ ءَ ةَ ةَ   ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالالا لالالا   لالالالا   لالالا

أي: **مفعولن مفعولن   مفعولاتن مفعولن**

الزمرة الثالثة ـ الأربع عشرية في أربع جمل

٢١١ـ المحجر المصري (الروايتان الثالثة والرابعة)

مرت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت الرقم ١٦٢ أعلاه.

أما حسب الرواية **الثالثة** فيدخله الرباط [1] فلا فائدة من حثّه، وتدوينه:

(١٤) ه ه ه ~ ء ~ ه ~َ ءَ ~ ء ~ ء ء

فوزنه: لالالا(لا) لا(لا) لا(لَ) بـ(لى)لا(لا) لالالا

أي: **مفعولا(تن) مفـ(عو)لا(تُ) مـ(فا)عيـ(لن) مفعولن**

والرواية **الرابعة** تنطوي على اختلاف بسيط، فيدوّن كما يلي:

(١٤) ه ه ه ~ ء ~ ه ~َ ءَ ~ ء ء ~ ء ء

فوزنه واحد: **مفعولا(تن) مفـ(عو)لا(تُ) مـ(فا)عيلن (مفـ)عولن**

٢١٢ ـ نيم هزج

ومعناه نصف الهزج، وتدوينه:

(١٤) ه ء ه هَ هَ ء ء ه ء ء ~ ء ء ه ء

فوزنه: لالالا لِمَلالا لالالا(لا) لالالالا

أي: **مفعولن فَعِلاتن مفعولا(تن) مفعولاتن**

٢١٣ ـ الشاملي الليبي

وتدوينه: (١٤) هَ ء ءَ ءً هَ هَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ هَ ء ءَ

فوزنه: لالالا لِمَلالا لالِمَلالا لالالالا

أي: **مفعولن فَعِلاتن مفتعِلاتن مفعولاتن**

الزمرة الرابعة ـ الست عشرية في أربع جمل

٢١٤ ـ الستة عشر الحلبي

وتدوينه: (١٦) ه ء ه ء ه ء ه هَ هَ ء ه ء ء ه ~ ء ء

فوزنه: لالالالا لالالا لِمَ لالالالا لا(لا)لالا

أي: **مفعولاتن مفعولاتُكَ مفعولاتن مفـ(عو)لاتن**

---

[1] وتسميه العامّة "اللطوة"، وهو نوع من التمخير حسب المصطلح العربي القديم.

٢١٥ ـ **الجفته دو يكْ** (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٦٧ أعلاه. وهو بحسب هذه الرواية يتضمن عملية تضعيف فلا فائدة من حثّه.

وتدوينه حسب الرواية **الثانية:**

(١٦) ٥ ~ ٤ ٤ ٥ ~ ٤ ٤ ٥ ٤ ٥ ٥ ٥َ ٤ ٥ ٤ ٤

فوزنه: لا(لا)لالا لا(لا)لالا لالا لالِمَ لالالالا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتُكَ مفعولاتن**

٢١٦ ـ **البلّيق الشامي**

وتدوينه: (١٦) ٥ ~ ٤ ٥ ~ ٤ ٥ ~ ٤ ٤ ٥ ٥ ٥َ ٤ ٥ ٤ ٤ ٤

فوزنه: لا(لا)لالا (لا) لالا(لا) لالا لالِمَ لا لالالا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن (مفـ)ـعولا(تن) مفعولاتُكَ مفعولاتن**

٢١٧ ـ **المخمس المصري** (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٦٦ أعلاه. أما حسب الرواية الثانية فيدخل عليه الرباط [٢] فلا فائدة من حثّه.

وتدوينه حسب الرواية **الثانية:**

(١٦) ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ٤َ ~ ٤ ٤ ~ ٤ ٤ ٥ ~ ~ ~

فوزنه: لا(لا) لالا لا(لالالا) لا(لا) لا(لا) لا (لِـ)ـمَـ(ـلا)لا

أي: **مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعولاتن)**

٢١٨ ـ **نيم خفيف الحلبي** (الروايتان الأولى والثانية)

ويدوّن حسب الرواية **الأولى:**

(١٦) ٥ ٤ ٤ ~ ٥ ٤ ٤ ~ ٥ ٤ ٥ ٥ ٤ ٤ ٤ ٤َ ٤ ٤َ

فوزنه: لالالا(لا) لالالا(لا) لالالالا لالا لِمَ لِمَ

---

[٢] انظر الحاشية السابقة.

أي: **مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلَتَكَ**

كما يدوّن حسب الرواية **الثانية**:

(١٦) ه ء ء ~ ه ء ء ~   ه ء ه ه   ء ء ه ء

فوزنه: لالالا(لا) لالالا(لا) لالالالا لالالالا

أي: **مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعولاتن مفعولاتن**

٢١٩ ـ الشرقيين الحجازي (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ٢٠٧ اعلاه. وتدوينه حسب الرواية **الثانية**:

(١٦َ)هَ ه ه ه ~ ءَ ء ء ء. ءً ءَ

وهوهنا معقّد يتضمن ثلاث سرعات وعمليات تمخير (سنكوب) وتضعيف وطي. ونعيد تدوينه لتوضيح البنية وهذه العمليات:

(١٦َ)هَ هَ ~ هَ   ~َ هَ ~َ ~َ   ءَ ءَ ~َ ءَ   ~َ ءَ ~َ ءً ءَ

فوزنه: لالا(لا)لا (لا)لا(لالا) لالا(لا)لا (لا) لا(لِـ)ـمَلا

أي: **مفعو(لا)تن (مفـ)ـعو(لاتن) مفعو(لا)تن(مسـ)ـتفـ(ـعِـ)ـلتن**

٢٢٠ ـ الورشان (أصل الإيقاع)

وهو غير إيقاع ورش ذي الستة والعشرين، وبعضهم يسميه "البيرشان". وقد استقرت في مصر عادة إدخال الرباط في هذا الإيقاع مرتين، وهو حلية ليست من أصل الإيقاع.

فإذا استبعدنا الرباطين ظهر لنا أصل الإيقاع كما يلي:

(١٦)   ءَ ~َ هَ ~َ   ~َ ~َ ءَ ~   هَ ~َ ~َ ءَ   ءَ ~َ ءَ ءَ

هَ ~َ هَ هَ   ءَ ~َ ~َ ءَ   ءَ ~َ ءَ ءَ   هَ ~َ ~َ ~َ

وبالاختصار:

(١٦)   ء ه ~ ء   ه ~َ ءَ ء ء ءَ   ه ه هَ ء ~َ ءَ   ء ءَ ءَ ه ~

فوزنه: لالا(لا)لا لا(لِـ)ـمَ لالِمَ لالِمَ لا(لِـ)ـمَ لالِمَلا(لا)

أي: **مفعو(لا)تن مفـ(تـ)ـعِلاتكَ مفتعلا(تُـ)ـكَ مفتعلا(تن)**

أما مع الرباطين فيصبح ذا ثماني جمل، انظره تحت رقم ٢٥٩ أدناه.

٢٢١ ـ لمسة الحبيب الكويتي

وهو من ستة عشر ربعاً وتدوينه:

(١٦) هَ ءَ ه هَ ءَ ه ءِ ءِ هَ ءَ ه ـَ ءِ ـ ءَ ـ ءَ ه ءِ ءِ ه هَ ءَ ه

فوزنه: لِمَلا لِمَلا لالا لِمَلا (بَـ)ـلى (لا) بلى لالا لِمَلا

اي: **متفاعِلَتن مستفعِلتن (مـ)ـفا(عيـ)ـلتن مستفـعِلَتُن**

٢٢٢ ـ خطفة القَطَري

وهو من ستة عشر ثُمناً وتدوينه:

(١٦َ)هَ ءَ هَ هَ ءَ هَ ـ هَ ءَ ه هَ ءَ هَ هَ ءَ هَ ـ

وبالاختصار يصبح:

(١٦َ)هَ ءَ هَ هَ ءَ ه هَ ءَ ه هَ ءَ هَ هَ ءَ

فإذا قابلنا كل نقرة متحركة بحرف متحرك، وكل نقـرة ساكنة بسبب كان وزنه:

لِمَ لِمَ بلالَ لِمَ لِمَ لِمَلا

أي: **فَـعَلَكَ فعولُ فَعَلَكَ فَعِلن**

٢٢٣ـ البطايحي المغربي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١٧٢ أعلاه. اما الصيغـة الثانيـة فتُنفّذ بآلات إيقاعية ثلاث على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصـوات، وهو من ستة عشر ثُمناً وربما كان من الأصح اعتبـاره مـن ستة عشـر نصف ثمن أي ستة عشر ربع الربـع لأن هـذه الصيغـة تتضمـن مجـرد عمليات تضعيف هي أقرب إلى التشبيعات والتزيينات تجعله يبدو وكـأن

لـه بنيـة أخـرى . وقـد دونّـا هـذه الصيغـة بـترتيب مواقـــع النقـرات أو السكتات تحت بعضها لكي يتضح الصوت المسموع:

الآلة الأولى: (١٦ً)ـَ هَ ـَ ـَ ـَ هَ ـَ ـَ ـَ هَ ـَ هَ ـَ هَ

الآلة الثانية: (١٦ً)ـَ ـَ هَ هَ هَ ـَ هَ هَ هَ ـَ ـَ ـَ هَ ـَ

الآلة الثالثة: (١٦ً)ءَ ـَ ـَ ـَ ـَ ـَ ـَ ـَ ـَ ـَ ءَ ـَ ـَ ـَ

الصوت المسموع: ءَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ ءَ هَ هَ هَ

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَ لِمَ لِمَ لِمَ لالا

أي: **فعَلَكَ فعَلَكَ فعَلَ فَعولن**

٢٢٤ ـ الزومال النجدي

ويسمونه أيضاً المزمار، ولعلها تحريف لأن هذا الإيقـاع تختـص بـه آلات النقر، فتعزفها فرقة إيقاعية مؤلفة من أربع آلات لكل منهما دور، فينجم توافق الأصوات، ويُغنّى بالتناوب معها نوعٌ من الحداء.

وقد دوّنوه على أساس أنه من أربعة أرباع، والأصح اعتبـاره مـن سـتة عشر ثُمناً، وذلك لسببين على الأقل:

أولهما أن الإيقاع يعزف مضاعفاً أي على دورين، لأن النقرزان الثـاني يصاحب الآلات الأخرى بشكلين مختلفين بالتناوب.

وثانيهمـا أن الأربـاع لا تظهـر فـي الإيقـاع إلا فـي مواقـع السـكون لبعض الآلات، فهو سريع عمومـاً تـبرز فيـه براعـة الموقعيـن، كمـا أن أزمان النقرات هي أثمان وأنصاف أثمان.

وما أظن إلا أن المدوّن [٣] رغب كعادته في الاختصار، يدل على ذلـك اتّباعه للعديد من أساليب الاختصـار الأخـرى فـي التدويـن منهـا رمـوز الإعادة لجزء من الإيقـاع وغير ذلـك مـن الأسـاليب التـي تشـوّش بنيـة

---

[٣] مجدي العقيلي، السماع عند العرب، الجزء الثالث ص ١٠٦.

الإيقاع، وعلى الأقل لا تُبرز مواقع توافق الأصوات وأدوار الآلات المختلفة.

وعلى أساس ما سبق، وفي محاولة لتحديد البنية الكلية وأدوار الآلات المختلفة ومواقع توافق الأصوات نعيد التدوين على أساس إلغاء الاختصارات وترتيب النقرات المتوافقة تحت بعضها في أربعة أسطر:

<u>**توافق الأصوات في الزومال النجدي**</u>

<u>الطار الكبير:</u>

(١٦َ)هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ/هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

<u>الطار المتوسط:</u>

(١٦َ)ءَ ءً هَ ءً هَ ~ً ~َ ~َ ~َ ~َ/ءَ ءً هَ ءً هَ ~ً ~َ ~َ ~َ ~َ

<u>النقرزان الأول:</u>

(١٦َ)ءً ءَ ءً ءَ ءً ءَ ءً ءَ ءَ ءً ءَ ءَ/ءً ءَ ءَ ءً ءً ءَ ءً ءً ءَ ءً ءً ءَ

<u>النقرزان الثاني:</u>

(١٦َ)هَ هً هً ~َ ~َ هَ هً هً ~َ ~َ/هَ هً هً هَ هً هً هَ ءً ءً ~َ ~َ

فأوزان الآلات الإيقاعية المنفردة هي:

الطار الكبير: **مفعولاتن مفعولاتن / مفعولاتن مفعولاتن**

الطار المتوسط: **متفاعلا(تُ مفعولاتن) / متفاعلا(تُ مفعولاتن)**

النقرزان الأول: **متفاعلتن متفاعلتن / متفاعلتن متفاعلتن** [٤]

النقرزان الثاني **مفتعِ(لاتن) مفتعِ(لاتن) / مفتعلاتُك مفتعِ(لاتن)** [٥]

---

[٤] والأحرى أن يقال إن دور النقرزان الأول ينحصر في تكرار جملة (فَعِلن) ثمانية مرات ولكننا استعملنا جملة (متفاعلتن) لتوضيح الصلة مع جملة الإيقاع الرباعي الموصّل، وهي جملة الطار الكبير.

غير أن توزيع الأدوار وتوافق الأصوات يجعل السامع يسمع مزيجاً من هذه الأوزان بحيث تأتي مثلاً نقرة قوية من آلة ولينة من آلة أخرى في آن واحد، فتغلب القوية على امتزاجها باللينة، كما ترد نقرة قوية أو لينة من آلة في حال سكوت الآلات الأخرى فيغلب صوت نقرتها.

وقد حاولنا تتبّع هذه التوافقات فخرجت الصورة التالية:

<u>محصّلة الصوت المسموع:</u>

(١٦)[٥] ەَءَ ەَ ەَ   ەَ ەَ ەَءَ   ەَءَەَ ەَ   ەَءَەَ ~/ ەَءَ ەَ ەَ   ەَ ەَ ەَ ەَ   ەَءَ ەَءَ   ەَءَ ەَ ~

فالوزن الكلي هو:

فَعَلَكَ فَعَلَكَ فَعَلَكَ فَعِلن / فَعَلَكَ فَعَلَكَ فَعَلَكَ فَعِلن

غير أن الوزن الأصلي هو ما ينقره الطار الكبير، فهو جملة (مفعولاتن) مكررة أربع مرات. ومن هنا يظهر أن الإيقاع أصله من الموصّل الرباعي دخلت عمليات تضعيف بشكل عام وعمليات طي في مواقع محددة لآلات مختلفة فأصبح موصّلاً متوافقاً مع مفصّل.

وهو من أروع الإيقاعات العربية.

<u>الزمرة الخامسة ـ الثماني عشري في أربع جمل</u>

٢٢٥ ـ نقش الثمانية عشر

وهو إيقاع مركّب يتألف من ضم إيقاعين هما المدور تركي ثم المدور العربي، وتدوينه:

(١٨) ه ~ ء ء   ه ~   ء ء ه ه   ~ ه / ه ه ~   ء ه ه

---

[٥] والأحرى أن يقال إن دور النقرزان الثاني ينحصر في جملة (فاعلْ)، وتكرارها هو على التوالي: نقر – سكوت – نقر – سكوت / نقر – نقر – نقر – سكوت. ولكننا استعملنا جملة مفتعلاتن أو مفتعلاتك لتوضيح التوافق مع جملة الموصّل الرباعي، وهي جملة الطار الكبير.

وقد وجدت هنا أن ضم الإيقاعين قد تم مع تغيير في شكل كل منهما مع المحافظة على البنية، ولذلك قد يصح أن نعتبر ذلك رواية أخرى لكل منهما.

وبالحثّ: (١٨َ)ه ءَ ءَ ه ءءَ ةَه ةَ ه ءَةَةَ

فوزنه: لالِمَ لالِمَ لِمَ لا بلا لَ لِمَ

فاعلُ فاعلُ متفاعلن فَعِلُ

<u>الزمرة السادسة ـ ذات الأربعة والعشرين في أربع جمل</u>

٢٢٦ ـ فرنكجين

ومعناه (نقر النحاس)، وتدوينه:

(٢٤) ه ~ ه ~ ~ ~ ه ~ ه ~ ~ ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ء

وبالحثّ:

(٢٤َ) ه ه ~ ه ه ~ ء ء ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالا(لا) لالا(لا) لالالا لالِمَ لِمَ

أي: **مفعو (لن) مفعو(لن) مفعولن فاعلَتُكَ**

٢٢٧ـ الشنبر التركي (الروايتان الأولى والثانية)

ومعنى الشنبر "الدائري". وله روايتان تختلفان اختلافات بسيطة، وقد ورد كل منهما في رواية ضمن إيقاع الزنجير التركي، الذي هو إيقاع مركب. وتدوينه حسب الرواية **الأولى**:

(٢٤) ه ~ ء ~ ه ~ ه ه ء ~ ء ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ~

وبالحثّ:

(٢٤َ) ه ء ه ةَ ءَ ء ء ه ء ء ءَ ءَ ء

فوزنه: لالالا لِمَلالا لالالا لا لِمَلا

أي: **مفعولن فَعِلاتن مفعولن مفتعلن**

أما في الرواية **الثانيــة** فتدخل فيه عمليتا تضعيف هما في جملتيه الأولى والأخيرة، فتدوينه:

(٢٤) ه ~ ء ~ ء ء ه ~ ه ه ء ~ ء ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ء

وبالحث:

(٢٤َ) ه ءَ ءَ ه ءَ ه ء ء ء ه ء ء ءَ ءَ ءَ ء

فوزنه: لا لِمَلا لِمَلالا لالالا لا لِمَ لِمَ

أي: **مفتعلن فَعِلاتن مفعولن مفتـعِلُكَ**

٢٢٨ ـ الدرْج الغرناطي

وتدوينه:

(٢٤) ه ~ ء ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ء ء ء ~ ء ~ ء ~ ~ ~ ء ~ ء ~ ء ~

وله رواية ثانية تجعل النقرة الثانية قوية بدل اللينة. وبحثّه يصبح:

(٢٤َ) ه ء ه ء ءَ ءَ ءَ ء ء ء ء ~ ء ء

فوزنه: لالالا لِمَ لِمَلالا لا(لا)لالا

أي : **مفعولاتن فَعَـلَ فعولن مفـ(عو)لاتن**

<u>الزمرة السابعة ـ ذات الثمانية والعشرين في أربع جمل</u>

٢٢٩ ـ الدور الكبير (الروايتان الأولى والثانية)

وتختلف هاتان الروايتان تختلفان اختلافاً بسيطاً يقتصر على عملية تضعيف في الجملة الأخيرة من الإيقاع.

وحسب الرواية **الأولى** يدوّن:

(٢٨) ه ~ ه ~ ء ~ ه ء ء ه ء ~ ء ~

ء ~ ه ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ~

وبحثّه يصبح:

(٢٨َ) ه ه ء هَ ءَ ءَ هَ ء ء ء ه ه ء ء ء ء

فوزنه: لالالا لِمَ لِمَلالا لالالالا لالالا

أي: **مفعولاتُكَ فعِلاتن مفعولاتن مفعولن**

أما حسب الرواية **الثانية** فتدوينه:

(٢٨) ه ~ ه ~ ء ~ ه ء ء ه ء ~ ء ~

ء ~ ه ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ~

وبحثّه يصبح:

(٢٨َ) ه ه ه هَ ءَ هَ ء ء ء ه ه ء ء ءَ ءَ ء

فوزنه: لالالا لِمَ لِمَلالا لالالالا لالِمَلا

أي: **مفعولاتُكَ فعِلاتن مفعولاتن مفتعلن**

وهنا تظهر عملية التضعيف في الجملة الرابعة.

انظر الرواية الثالثة تحت رقم ٢٥٦ والرابعة تحت رقم ٢٦٠ أدناه.

٢٣٠ـ **المحجّر المصدّر** (الروايتان الثانية والثالثة)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٦٩ أعلاه. وفي الرواية الثانيـة يختلف اختلافاً بسيطاً عنه في الأولـى، ومـا هـو إلا تبـادل المواقـع بيـن سكتة ونقرة لينة في الموقعين الخامس عشر والسادس عشر، ولكن لهـذا الاختلاف أثره العروضي الكبير، حيث يصبح الإيقاع من أربـع جمـل .

وتدوين المحجر المصدر حسب الرواية **الثانية**:

(٢٨) ه ~ ه ~ ه ~ ~ ~ ء ~ ~ ~ ه ~ ~

ء ~ ~ ء ~ ء ~ ~ ~ ء ~ ء ~

وبالحثّ: (٢٨َ) ه ه ~ ه ~ ء ~ ه ~َ ء ~َ ء ء ء ~ ء ء

فوزنه: لالالا(لا) لا(لا)لا(لَ) لا(بـ)ـلى لا(لا)لالا

أي **مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لا(تُ) فا(عـ)ـلن مفـ(ـعو)لاتن**

أما الرواية **الثالثة** فتختلف عن الثانية في موقع نقرة، وتدوينه:

(٢٨) ٥ ~ ٥ ~   ~ ~ ~ ٥   ~ ~ ~ ٤   ~ ~ ٥

٤ ~ ~   ٤ ~ ~   ٤ ~ ~   ٤ ~ ٤ ~

وبالحثّ:

(٢٨َ) ٥ ٥   ~ ٥ ~   ٤ ~ ٥ ~َ   ٤ ~َ ٤ ~َ   ٤ ~َ   ٤ ٤

فوزنه: لالالا(لا) لا(لا)لا(لَ) لا(بـ)ـلا(لَ) لا(بـ)ـلى لا

أي: **مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لا(تُ) فا(عـ)ـلا(تُ) فا(عـ)ـلاتن**

الزمرة الثامنة ـ ذات الاثنين والثلاثين في أربع جمل

٢٣١ ـ الستة عشر المصري (الروايتان الأولى والثانية)

وهو إيقاع بطيء. وهو في الأصل من ستة عشر سبباً ويدل على ذلك اسمه، ولكن من أجل الإبطاء فيه زُوّد كل سبب فيه بسكتة تعادل سبباً مما ضاعف عدد أسبابه، الأمر الذي جعل الموسيقيين المعاصرين يصنفونه في زمرة الإيقاعات ذات الاثنين وثلاثين رُبعاً.

وله ثلاث روايات وتدوينه حسب الرواية **الأولى**:

(٣٢) ٥ ~ ٤ ~   ٥ ~ ٤ ~   ٥ ~ ٤ ~   ٥ ~ ٥ ~

٤ ~ ٥ ~   ٤ ~ ٤ ~   ٥ ~ ٤ ~   ٤ ~ ٤ ~

وبالحثّ: (٣٢َ)٥ ٤ ٥ ٤   ٥ ٤ ٥ ٥   ٥ ٤ ٤ ٤   ٥ ٤ ٤ ٤

فهو من أربع جمل رباعية متساوية هي:

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

أما الرواية **الثانية** فلا تختلف كثيراً حيث تدخل سكتة مكان النقرة الثانية من الجملة الأخيرة ووزنه يبقى على حاله أي:

أي : **مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفـ(ـعو)لاتن**

انظر الرواية الثالثة تحت رقم ٢٦٣ ادناه.

٢٣٢ ـ **المخمّس التركي** (الروايتان الأولى والثانية)

وله روايتان تمثّلان التطبيق العربي للإيقاع، بينما توجد رواية ثالثة تروي عن تطبيق الأتراك للإيقاع لا تختلف عن الرواية الأولى إلا بتفاوت اللين والقوة في بعض النقرات وعدم وجود أية حالة تضعيف.

وبعضهم يعتبر الإيقاع من ستة عشر نصفاً(بيضاء) والنتيجة واحدة.

وحسب الرواية **الأولى** يدوّن كما يلي:

(٣٢) ٥ ~ ء ~ ٥ ~ ء ~ ٥ ~ ٥ ٥ ٥ ء ~ ء ~

٥ ~ ء ~ ء ~ ٥ ~ ء ~ ٥ ~ ء ~ ء ~

ففيه حالة تضعيف واحدة. وبالحثّ يصبح:

(٣٢َ) ٥ ء ٥ ء ٥ ٥َ ٥َ ء ء ٥ ء ء ٥ ء ٥ ء ء

فوزنه : لالالالا لالِمَلالا لالالالا لالالالا

أي: **مفعولاتن مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن**

أما حسب الرواية **الثانية** فيدوّن:

(٣٢) ٥ ~ ء ء ٥ ~ ء ~ ٥ ~ ٥ ~ ء ~ ء ء

٥ ~ ء ~ ء ء ٥ ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ء

وبحثّه يصبح:

(٣٢َ) ٥ ءَ ءَ ٥ ء ٥ ٥ ء ءَ ءَ ٥ ءَ ءَ ٥ ء ء ء ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لا لِمَـلالا لالالا لِمَ لالا لِمَـــلا لالا لِمَ لِمَ

أي: **مفتعلاتن مفعولاتُـكَ مستفعلتن مستفعلتُكَ**

٢٣٣ ـ **برفشان** (الروايتان الأولى والثانية)

وبرفشان كلمة أعجمية تعني "الحمـل الثقيـل" وهـو إيقـاع يغلـب عليـه البطء، وله روايتان تختلفان فيما بينهما اختلافـاً بسـيطاً. وتدوينـه حسـب الرواية **الأولى**:

(٣٢) ٥ ~ ~ ~ ~ ٤ ~ ٥ ~ ~ ~ ~ ٤ ~ ٥ ~ ~ ~

٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٤ ٤ ٤ ~

وبالحثّ:

(٣٢َ) ٥ ~ ٤ ٥ ~ ٤ ٥ ~ ٥ ٤ ٥ ٥ ٤ ٤ ٤ َ٤ َ٤ ٤

فوزنه: لا(لا) لالا (لا)لالا(لا) لالالا لالا لِمَلا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن (مفـ)ـعولا(تن) مفعولاتن مستفْعِلَتن**

أما في الرواية **الثانية** فإنه ينتهي بنقرة لينة بدلاً من السكتة ومعنى ذلك دخول عملية تضعيف في جملته الأخيرة. ولا يتأثر الوزن كثيراً حيث يصبح:

مفـ(ـعو)لاتن (مفـ)ـعولا(تن) مفعولاتن مستفْعِلَتُكَ

٢٣٤ ـ فرع تركي

وتدوينه: (٣٢) ٥ ~ ~ ~ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٥ ~ ~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~

٥ ~ ٤ ~ ٤ ٤ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٤ ٤ ٤ ٤

وبالحثّ:(٣٢َ) ٥ ~ ٤ ٤ ٥ ~ ٤ ~ ٥ ٤ ٤ َ٤ ٥ ٤ ٤ ٤ َ٤ َ٤ ٤ َ٤

فوزنه: لا(لا)لالا لا(لا)لا(لا) لالالِمَلا لالالِمَ لِمَ

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مستفعلتن مستفعلتُكَ**

الفئة الخامسة ـ الإيقاعات ذات الجمل الخمس [1]

الزمرة الأولى ـ السبع عشرية في خمس جمل

٢٣٥ ـ نقش السبعة عشر

وهو إيقاع مركب من أربعة إيقاعات هي الأعرج (الفالس) ثم النواخت ثم آغر أقصاق تركي معدّل ثم الوحدة السائرة.

وتدوينه:

---

١ تبدأ الإيقاعات الطويلة اعتباراً من هذه الفئة، باستثناء بعض الإيقاعات التي مرت معنا سابقاً والتي أمكن إدراجها في عدد أقل من الجمل. ويعتبر الموسيقيون أن الإيقاعات الطويلة، وقد مر معنا بعضها سابقاً، هي مما "ينطبق على الواحدة"، وهذا معناه أنها تسير على نمط واحد، أي توالي نقرة قوية أو نقرة لينة أو سكتة في زمن منتظم. والإيقاعات المتبقية لنا في هذا الفصل هي من هذا النوع عموماً. ويعتبر توفيق الصباغ في كتابه "الدليل الموسيقي العام" أن هذه الإيقاعات "لاتُحدث تأثيراً حسناً إلا إذا اشترك في توقيعها جملة دفوف ونقرزانات كما كانوا يفعلون قديماً". ويضيف "أما الألحان المنظومة على تلك الأوزان الطويلة فسواء ضربت على وزنها الأصلي أم على الواحدة لايزيد ولا ينقص شيء من تأثيرها على السامع، حتى ولايمكن للسامع أن يفرّق بين لحن يُضرب على ضرب (الشنبر) وبين آخر يُضرب على ضرب (زنجير) مثلاً، بينما لوعُزف لحن على ضرب (سماعي ثقيل) ثم انتقل العازف بدون ان يصحبه دف إلى لحن آخر وزنه (سماعي دارج) لشعر السامع حالاً بتغيّر الوزن". ومع ذلك فإن عدداً لا بأس به من الإيقاعات الطويلة أمكن حتّه من أجل الكشف عن بنيته العروضية الحقيقية، وهنا أمكننا في الفقرات السابقة أن نجد بُنىً لها أهميتها وتَميزُها. ويبقى لنا بعد ذلك عدد لا بأس منه من الإيقاعات الطويلة التي لاجدوى من حتّها لاحتوائها على أكثر من سرعتين، الأمر الذي لايفيدنا عروضياً، بحيث لايبقى أمامنا سوى تحديد بنيتها العروضية وفقاً لسرعاتها الأصلية، بل قد نضطر أحياناً لتنصيف سرعتها للإبقاء على سرعتين يمكن لحروف اللغة أن توازيها. وتتألف هذه الإيقاعات من مجموعة جمل هي خمس فأكثر، ويمكن أن تقطّع على أشكال مختلفة، نجتهد في اختيار أنسبها. على أن أكثرها يناسبه شعر موزون على شكل موشح. ولذلك نجتهد في صياغة أفضل الأشكال التي تنطوي على تناظرات هندسية مقبولة لنظم هذا النوع من الأشعار. وحفاظاً على الأسلوب المتبع في التصنيف نستمر في ترتيب الفئات بالتسلسل المتبع حتى الآن.

(١٧) ٥ ء ء ٥ ~ ء   ٥ ~ ء   ء ٥ ء ء   ٥ ءَ ء   ٥ ءَ ء

فوزنه: لالالا لا(لا)لا لا(لا)لا لالالالا لالِمَ لالِمَ

أي: **مفعولن مفـ(ـعو)لن مفـ(ـعو)لن مفعولاتن مفتعلاتكَ**

وهذا الإيقاع يصلح للتوشيح، ويتوازن بتعديل التقطيع كما يلي:

مفعولن مفعولن مفعولاتن

مفعولن مفتعلاتكَ

وجملة (مفتعلاتك) تساوي موسيقياً جملة (مفعولاتن)، ويمكن توحيد الاثنتين في وزن الشعر.

الزمرة الثانية ـ الثّماني عشرية في خمس جمل

٢٣٦ـ السماح العراقي

يبدو ميزان السماح في العراق أقل تعقيداً منه في بلاد الشام فهو يتألف من ثمانية عشر ثُمناً في العراق بينما يتألف من ثمانية وثلاثين ثُمناً في بلاد الشام. وتدوين الميزان العراقي:

(١٨َ) ٥ ٥ ء   ءَ ءَ ء   ٥َ ءً ءً ءَ ءَ ءَ ء ء

ونظراً لأنه ينطوي على ثلاث سرعات نغير شكل تدوينه بحيث يظهر على سرعتين، وهذا لا يؤثر عليه وإنما هو مجرد شكل للتدوين، وعلى هذا الأساس نعيد تدوينه:

(١٨َ) ٥َ ~ ٥َ ~   ءَ ~   ءَ ءَ ءَ ~   ٥َ ءً ءً ءَ ء   ءَ ءَ ءَ ~

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا(لا) لالالا(لا) لالِمَ لالا لالالا(لا)

أي: **مفـ(ـعو)لا(تن) فعْـ(ـلن) مفعولا(تن) مفتعلاتن مفعولا(تن)**

ويمكن إعادة تقطيعه وترتيبه للتوشيح كما يلي:

فعْلن مفعولاتن مفعولاتن

مفتعلاتن مفعولاتن

الزمرة الثالثة ـ التسع عشرية في خمس جمل

٢٣٧ـ **المرصّع الشامي** (الروايتان الثانية والثالثة)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٩٩ أعلاه. وتتضمن الرواية الثانية عملية تضعيف تجعل من غير المجدي حثّ الإيقاع.

وتدوينه حسب الرواية **الثانية**:

(١٩َ) هَ ~َ ءَ ءَ هَ هَ هًّ ءَ   هَ ~َ ءَ ءَ   هَ ~َ ءَ ~َ   ءَ ~َ ءَ ءَ

فوزنه: لا(لا)لالا   لالِمَلا لا(لا)لالا   لا(لا)لا(لا)   لا(لا)لالا

مفـ(ـعو)لاتن مفتعلن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن

أما الرواية **الثالثة** فلا تختلف كثيراً عن الثانية إلا في نقرة واحدة تحل محل سكتة في الموقع الثاني فلا تتغير البنية العروضية. وتدوينه حسب الرواية **الثالثة**:

(١٩َ) هَ هَ ءَ ءَ هَ هَ هًّ ءَ   هَ ~َ ءَ ءَ   هَ ~َ ءَ ~َ   ءَ ~َ ءَ ءَ

ويبقى وزنه:

مفعولاتن مفتعلن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن

ويمكن إعادة تقطيعه وترتيبه للتوشيح كما يلي:

فعْلن   مفعولن   فَعِلن مفعولن

مفعولاتن   فعْلن مفعولن

٢٣٨ ـ **الأوفر المصري** (الرواية الثانية)

مرّت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٩٨ أعلاه.

أما حسب الرواية **الثانية** فتدوينه:

(١٩) ه ~ ه ~َ ءَ ءَ ~َ ء ء ~ ء ء ه ~ ه ء ~ ه ~ ~ ~

وبالاختصار:

(١٩) ه ~ ه ~َ ءَ ء ء ء ~ ء ء ه ~ ه ء ~ ه ~ ~ ~

ويبدو أن ما يسمى بالرباط قد دخل عليه فلم يعد يصلح له الحث.

ووزنه: لا(لا) لا(لِـ)ـمَ لالالا(لا) لالالا(لا) لالا(لا) لا(لالالا)

أي: **مفـ(ـعو)لا(تُـ)ـكَ مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعو(لن) مفـ(ـعولاتن)**

<u>الزمرة الرابعة ـ العشرينية في خمس جمل</u>

٢٣٩ ـ الفاختة (الروايتان الثانية والثالثة)

مرّت معنا الرواية الأولى تحت رقم ٢٠٠ اعلاه. أما الروايتان الثانية والثالثة فمتشابهتان. وتدوينه حسب الرواية **الثانية**:

(٢٠) ه ~ ه ~   ع ~ ع ~   ه ~َ عَ ~ ع

ع ~ ع ع   ه ~ ~ ~

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لِـ)ـمَ (لا)لا
لا(لا)لالا لا(لالالا)

أي: **مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن**
مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعولاتن)

وأما حسب الرواية **الثالثة** فتدوينه:

(٢٠) ه ع ه هَ هَ   ع ~ ع ~   ع ع ه ~   ع ع ه ~   ع ~ ع ع

فوزنه:

لالالا لِمَ لا(لا)لا(لا) لالالا(لا) لالالا(لا) لا(لا) لالا

أي:**مفعولاتك مفـ(ـعو)لا(تن) مفـعولا(تن) مفـعولا(تن) مفــ(ـعو)لاتن**

<u>الزمرة الخامسة ـ ذات الثمانية والعشرين في خمس جمل</u>

٢٤٠ ـ دور روان

ويدوّن كما يلي:

(٢٨) ه ع ه ~ ع ~ ه ع ه ~ ع ~ ه ~   ع ~ ه ~ ه ه ع ~ ه ~ ع ~ ع ~

وبالحثّ: (٢٨َ)هَ عَ ه ع   هَ عَ ه ع ه ع ه   هَ هَ ع   ه ع ع

فوزنه: لِمَلالا لِمَلالا لالالا لِمَلالا لالا

أي: **فعِلاتن فعِلاتن مفعولن فَعِلن مفعولن**

<u>الزمرة السادسة ـ ذو التسعة والعشرين في خمس جمل:</u>

٢٤١ ـ التُرك زرب الحلبي

(٢٩) ٥ ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ~ ٥ ~ ء ~ ٥ ٥ ٥ ~ ء ٥ ء

ء ٥ ~ ء ~ ٥ ~ ء ء

وبالحثّ:(٢٩َ) ٥ ~ ء ء ٥ ء ٥ ٥َ ٥ ء ٥َ ء ء ٥ ء ءَ ٥ ء

فوزنه: لا(لا)لالا لالالالِمَ لالِمَ بلىلا لالِمَ

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتـكَ فاعلُ فَعولن فاعلُ**

<u>الزمرة السابعة ـ ذو الاثنين والثلاثين في خمس جمل</u>

٢٤٢ ـ الخفيف التركي (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**

(٣٢) ٥ ء ء ~ ٥ ء ء ~ ٥ ~ ء ~ ٥ ء ء ~

٥ ~ ء ~ ٥ ٥ ء ء ٥ ء ء ٥ ء ~ ء ء

وبالحث يصبح:

(٣٢) ٥َ ء ءَ ٥َ ء ءَ ٥ ء ٥َ ءَ ء ٥ ء ٥َ ٥َ ءَ ءَ ٥َ ء ءَ ء ء ءَ

فوزنه: لِمِلا لِمَلا لالا لِمَلا لالا لِمَ لِمَ لِمَ بلى لِمَ

أي: **متفاعلتن مستفعلتن مستفعِلُ فَعلَكَ مفاعلُ**

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٦١ أدناه.

الفئة السادسة ـ الإيقاعات ذات الجمل الست

الزمرة الأولى ـ الثماني عشرية في ست جمل:

٢٤٣ ـ نيم دور

ومعناه (نصف دور)، ولكن يجب الانتباه إلى أن هنالك إيقاعاً اسمه "نصف نيم دور" مر معنا سابقاً تحت رقم ١٨٠ أعلاه.

ويدوّن إيقاع نيم دور:

(١٨) ه ء ه   ەَ ەَ ء   ء ه ء ء   ەَ ەَ ء ء   ء ~ ء ~ ء ء

فوزنه: لالالا لِمَلالا   لالالالا   لِمَلالا   لا(لا)لا(لا)لالا

أي **مفعولن فَعِلاتن   مفعولاتن فَعِلاتن مفـ(ـعو)لا(تن) فعْلن**

وفي حالة التوشيح قد يناسبه التناظر التالي:

مفعولن   فَعِلاتن   مفعولاتن   فَعِلاتن

مفعولن مفعولن

٢٤٤ ـ إيْ نوسي العراقي

والمرجح أن هذا الإيقاع فارسي الأصل ومعنى الكلمة "المشعوذ" أو "العفريت"، وربما كان ذلك لكثرة التبدل في سرعاته، حيث أن له ثلاثة سرعات، بل أربعة سرعات إذا ضممنا السكتة في وسطه إلى النقرة القوية الساكنة التي تسبقها.

ويدوّن الإيقاع [٢]:

(١٨َ) ه ه   ءَ ءَ ه ءَ ءَ ءَ   ه ~   ءً ءَ ءً ءً ءَ ءَ

فتعدد سرعات الإيقاع لاينسجم مع بنية اللغة. ولذلك نلجأ إلى إعادة شكل كتابته بحيث نقسم النقرات الساكنة فيه إلى عنصريها وهما نقرة

---

[٢] وجدت هذا الإيقاع مدوّناً في بعض المراجع منقولاً خطأً، بحيث لا يمكن أن نعتبر ذلك التدوين رواية مختلفة، لاسيما وأن المرجع اعتبر اسمه "أي نواسي" وكأنه مخاطبة لأبي نواس وهذا غير صحيح.

متحركة وسكون يليها، كما نقسم السكتة الطويلة إلى سكتتين قصيرتين. وهذا كله لا يعدّل في بنية الإيقاع وإنما شكل التدوين فقط.

وبإعادة التدوين يصبح :

(١٨َ) هَ ~ هَ ~ ءَ ءَ هَ ءَ ءَ ءَ هَ ~ ~ ~ ءً ءَ ءً ءَ ءً ءَ

وبهذا يظهر وزنه:

لا(لا)لا(لا) لالالا لالالالا (لالالا) بلا لَ لِمَلا

مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولن مفعولاتن (مفعولن) فعولُ فَعِلـن

<u>الزمرة الثانية ـ التسع عشري في ست جمل</u>

٢٤٥ ـ صوفيان الجزائري (الرواية الثانية)

وردت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١١٣ أعلاه.

أما حسب الرواية الثانية فتدوينه:

(١٩َ)ه ءَ هَ هَ ءَ ءَ هَ ءَ ه هَ ءَ ءَ ه ءً ءً هَ هَ

فوزنه: لا(لا)لالا لالالا لا(لا)لالا لالالا لا(لا) لِمَ لالا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفعولن مفـ(ـعو)لاتن مفعولن فعـْ(ـلن) فَعِلاتن**

<u>الزمرة الثالثة ـ ذات الواحد والعشرين في ست جمل</u>

٢٤٦ ـ طرّة

وله روايتان، وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(٢١) ه هَ هَ ~ ء ء ه ء ~ ء ء ء ه ه هَ هَ ء ~ ء ء ه ء ء ه ء

فوزنه:

لا لِمَ (لا)لا لالا لا(لا) لالا لا لِمَ لا(لا)لالا لالا لالالا

أي: **مفتعـ(ـلا)تن مفعولا(تن) مفعولاتكَ مفـ(ـعو)لاتن فعْلن مفعولن**

أما الرواية الثانية فلا تختلف عن الأولى إلا بطي النقرة الأخيرة فيـه، وبذلك لا تختلف بنيته.

٢٤٧ ـ نقش الواحد والعشرين

وهو مركّب يضم إيقاعَي نيم ورش ونيم روان تركي. وتدوينه:

(٢١) ه ~ ء ~ هَهَ ءءهَ ه ~ ءء/ ه ء هَهَ ءء ه ء ء

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لالِمَلالا لا(لا) لالا لالا لالِمَلالا لالالا

أي:**مفـ(ـعو)لا(تن) مفتعِلاتن مفـ(ـعو)لن مفعولن مفتعلاتن مفعولن**

ومع أننا بيّنا في التدوين موقع اتصال الإيقاعين إلا أننا لم نراع ذلك الحد في تركيب الجمل.

<u>الزمرة الرابعة ـ ذات الاثنين والعشرين في ست جمل</u>

٢٤٨ ـ الثقيل

وتدوينه:

(٢٢) ء ه ء ه ء ه ء ه ه ء ه ء

ءَ ءَ ه هَ ءَ ه ءَ هَ ء ءَ ءَ ه

فوزنه: لالالالا لالالالا لالالالا

لِمَلا لِمَلا لالِمَلا لالِمَلا

أي: **مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن**

متفاعلتن مفتعلن مفتعلن

٢٤٩ ـ الهزج

الهزج هو أحد الإيقاعات العربية القديمة القليلة التي ما تزال محافظة على شكلها وبنيتها [٣]. والهزج كما قال الفارابي "أبو الموصّلات". فهو

---

[٣] لينتبه القارئ إلى أن اسم الهزج هو أيضاً لأحد بحور الشعر المعروفة ووزنه (مفاعيلن مفاعيلن). وهذا الوزن مختلف عروضياً عن الهزج الموسيقي، اللهم إلا إذا طبّقنا نظرية الأرموي وأساسها "وتدان يساويان ثلاثة أسباب"، وعندها يعتبر الهزج الشعري نوعاً من الهزج الموسيقي المؤلف من سبعة أسباب.

في الحقيقة اسم عام لجميع الإيقاعات الموصّلة، ويكاد يعتبر اسمه مرادفاً لاسم الإيقاع الموصّل عموماً، في أغلب المراجع العربية الموثوقة. كما أنه كما قال الفارابي أيضاً هو "أبو المفصّلات" أيضاً، حيث يمكن أن يتولد منه إيقاعات مفصّلة. ويبدو أن الشكل التالي هو ما استقر عليه شكل الإيقاع بعد عمليات محدودة مسموح بها فيه من طي وتضعيف، وتدوينه:

(٢٢) ه ء ه ه َه ء ء ه ء ء ~ ء ء   ه ء ه ء ء ء   ه ~ ء ء

فوزنه:

لالالالِمَ لالالالا لا(لا)لالا   لالالالا لالا لا(لا) لالا

أي: **مفعولاتك مفعولاتن مفـ(ـعو)لاتن فعْلن مفعولاتن مفـ(ـعو)لاتن**

ويمكن إعادة تقطيع الجمل وترتيبها متناظرة تقريباً للتوشيح كما يلي:

فعلنْ مفتعلاتن فعْلن   مفـعولاتن

فعْلن مفعولاتن   مفـعولاتن

<u>الزمرة الخامسة ـ ذات الأربعة والعشرين في ست جمل</u>

٢٥٠ ـ الأربعة والعشرون الحلبي (الروايتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الرواية **الأولى**:

(٢٤)   ه ء ه ء ه ه َه ء ه ء ء ه ء ء ه ء ء ه ء ء ء ه ~ ء ء

فوزنه: لالالالا لالالِمَلا   لالالالا لالالالا لالالالا لا(لا)لالا

أي: **مفعولاتن مستفعلتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفـ(ـعو)لاتن**

فالإيقاع نوع من الموصّل دخل عليه تضعيف في الجملة الثانية وطي في الجملة الخامسة.

وأما حسب الرواية **الثانية** فتدوينه:

(٢٤)   ه ء ه ء ه ه َه ء ه ء ء ه ء ء ه ء ء ه ء ء ء ه ~ ء ء

فلا يختلف إلا في الجملة الثانية، فهي هنا (مفتعلاتن) وهناك **(مستفعلتن)** وهما متساويتان موسيقياً.

٢٥١ ـ الشنبر الحلبي (الروايات الثلاث)

وقد يقال له (الجنبر)، ومعناه (المحلّق)، وله ثلاث روايات، وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

(٢٤) ٥ ٤ ٥ ٥ َ٥ ٤ ~ ٤ ~ ٤ ٤ ٥ ~

٤ ٤ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ٤ ٥ ~ ٤ ٤

ولا يفيد فيه الحثّ بسبب التضعيف في الجملة الأولى، ووزنه:

لالالالِمَ لا(لا)لا(لا) لالا لا(لا)

لالالا(لا) لا(لا)لالا لا(لا)لالا

أي: **مفعولاتُكَ مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن)**

مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن

وبذلك يبدو كنوع من الأهزاج.

وأما الرواية الثانية فتدخل فيها عملية تضعيف في وسط جملته الثانية.

وتدوينه حسب الرواية **الثانية:**

(٢٤) ٤ ٤ ٥ ~ ٥ ٥ َ٥ ٤ ~ ٤ ٤ ٤ ~

٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ٤ ٥ ~

فوزنه: لالالا(لا) لالِمَلا(لا) لالالا(لا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لالالا(لا)

أي: **مفعولا(تن) مفتعلا(تن) مفعولا(تن)**

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن)

وأما الرواية **الثالثة** فتأتي بموجبها عملية التضعيف في آخر الجملة الثانية، وتبقى الفروق الأخرى منحصرة في تبادل المواقع بين بعض السكتات والنقرات القوية واللينة. وتدوينه:

(٢٤) ه ~ ء ء   ه ء ه هَ هَ   ء ~ ء ~

ء ء ه ~   ء ء ه ~   ء ~ ء ء

فوزنه: لا(لا)لالا لالالالِمَ   لا(لا)لا(لا)

لالالا(لا) لالالا(لا) لا(لا)لالا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتُكَ مفـ(ـعو) لا(تن)**

مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن

٢٥٢ ـ الرهج (الرواية الثانية)

مرّت معنا الرواية الأولى من الرهج تحت الرقم ٢٠٢ أعلاه.

وتدوينه حسب الرواية **الثانية**:

(٢٤) ه ~ ه ~   ء ~ ه ~   ء ~ ء ~

ه ~َ ءَ ~ ء   ء ~ ء ء   ه ~ ~ ~

ولا يفيد حثّه فوزنه:

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا)

لا (لِـ)ـمَ (لا)لا لا(لا)لالا لا(لالالا)

أي: **مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)**

مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعولاتن)

الزمرة الأولى ـ ذو الأربعة والعشرين في سبع جمل

٢٥٣ ـ الأربعة والعشرون المصري (أصل الإيقاع)

استقرت في مصر عادة استعمال هذا الإيقاع مع حلية الربـاط، وهـي سنكوب ليست من أصل الإيقاع.

ويدوّن أصل الإيقاع بدون هذه الحلية هو كما يلي:

(٢٤)   ٥ ~ ٥ ٥   ء ٥ ء ٥   ء ء ٥ ء

٥ ء ٥ ~   ٥ ٥ ٥َ ءَ ء ء   ء ءَ ء ٥ ~

فوزنه: لا(لا)لالا   لالالالا   لالالالا

لالالا(لا)   لالِمَ بلى لَ   لالِمَلا (لا)

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتن   مفعولاتن**

مفعولا(تن)   فاعلُ فعولُ   مفتعلا(تن)

انظر الإيقاع مع الرباط تحت رقم ٢٦٨ أدناه.

الزمرة الثانية ـ ذو الستة والعشرين في سبع جمل:

٢٥٤ ـ ورَش

وكلمة ورش ليست عربية وإنما هي كلمـة أعجميـة معناهـا "الحـرّ".

وتدوينه:

(٢٦)   ٥ ء ٥   ٥ ٥ ء ~   ء ء ~ ء   ء ٥ ء ء

٥ ~ ء ~   ء ~ ء ء   ٥ ~ ء ء

لالالا لِمَلا(لا) لالا(لا)لا لالالالا

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لالا لا(لا)لالا

أي: **مفعولن فَعِلا(تن) مفعو(لا) تن مفعولاتن**

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن

الزمرة الثالثة ـ ذات الثمانية والعشرين في سبع جمل:

٢٥٥ـ الرمل الحلبي

وتدوينه:

(٢٨) ه ~ ء ء ه ~ ء ~ ء ء ه ~ ء ء ء ه ه ه َه َ

ء ~ ء ء ه ء ء ه ء ه ء ء

فوزنه: لا(لا)لالا لا(لا)لا(لا) لالالا(لا) لالالاِم َ

لا(لا)لالا لالالالا لالالا

أي: مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن) مفعولاتُكَ

مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتن مفعولاتن

٢٥٦ ـ الدور الكبير (الرواية الثالثة)

وردت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت رقم ٢٢٩ أعلاه.

وأما حسب الرواية **الثالثة** فيدوّن:

(٢٨) ه ه ء ء ه ه ء ء ه ه ء ء

ء ء ه ه ه ه ء ء ء ء ء ء ه ه ء ء

فوزنه: لالالالا لالالالا لالالالا

لالالالا لالالالا لالالالا لالالالا

فهو يتألف من جملة (**مفعولاتن**) مكررة سبع مرات في كل دور.

٢٥٧ ـ الدور الكبير الحلبي

وتدوينه: (٢٨) ه ء ه ء َء ء ء ه ء ء ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ء ه ~

ء ء ه ~ ء ~ ء ء ه ~ ء ء

فوزنه: لالالاِم َ لالالالا لا(لا)لا(لا) لالالا(لا)

لالالا(لا) لا(لا)لالا لا(لا)لالا

أي: **مفعولاتُكَ مفعولاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن)**

مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن

وبإعادة التقطيع وترتيب التناظرات يمكن أن يوشّح كما يلي:

فعْلن مفتعلن   فعْلن مفعولن

فعْلن مفعولن   فعْلن مفعولن

فعْلن مفعولن   مفعولن

وجملة (مفتعلن) في الجزء الأول من هذا القفل يحسن أن تتناظر تماماً مع نظائرها، إما بجعلها (مفعولن) وإما بتحويل نظائرها إلى (مفتعلن).

<u>الزمرة الرابعة ـ ذو الأربعة والأربعين في سبع جمل</u>

٢٥٨ ـ هزج تركي

وتدوينه:

(٤٤) ٥~~~ ٥~٥~ ء~~~ ٥~ء~ ء~~~ ءءءء

٥~ء~ ~~٥~ ~~٥~ ء~ء~ ء ~ء~

وبالحثّ:

(٤٤َ) ٥~٥ ٥ء~ ٥ءء~ ءَءَءَءَ

٥ء~ ٥~٥ ءءءء

فوزنه: لا(لا)لا لالا(لا) لالالا(لا) لِمَ لِمَ

لالا(لا) لا(لا)لا لالالالا

أي: **مفـ(ـعو)لن مفعو(لن) مفعولا(تن) فَعَلَك**

مفعو(لن) مفـ(ـعو)لن مفعولاتن

ويمكن أن يوشح على الشكل التالي، وقد حاولنا فيه تقليد بعض صور الموشحات الأندلسية التي تجعل الجملة أحياناً سبباً واحداً مذيّلاً:

فا(غْ)   مفعولا(نْ)   فعْـــلن
فا(غْ)   فَعِلَتُنا   فعْـ(لن)
فا(غْ)   مفعولن   فعْـ(لن)

وقد ذيّلنا الجملة الثانية باستعمال السكتة وراءها لمكان الذيل، مع أنه يمكن وضع مفعولا(تن) مكانها.

ولا يفوتنا أن نذكر أن إعادة التقطيع على هذا الشكل قد أدت إلى زيادة عدد الجمل مع أن الأصل في الإيقاع سبع جمل.

الفئة الثامنة ـ الإيقاعات ذات الجمل الثماني

الزمرة الأولى ـ الست عشرية في ثماني جمل

٢٥٩ ـ الورشان (ذو الرباطين)

استعرضنا أصل الإيقاع تحت رقم ٢٢٠ أعلاه. ولكن عادة إدخال الرباط استقرت في مصر بشكل خاص، وهذا يتضمن الرباط مرتين. والرباط هو حلية ليست من أصل الإيقاع، ولها تأثير على بنيته، فتتحول جمله الأربع إلى ثَمان. وتدوينه مع الرباطين:

(١٦) ءَ ~َ هَ ~َ   ~َ ~َ ءَ ~   هَ ~َ ءً ~َ ءَ   ءَ ~َ ءَ ءَ
هَ ~َ هَ هَ   ءَ ~َ ءً ~َ ءَ   ءَ ~َ ءَ ءَ   هَ ~َ ~َ ~َ

فوزنه: لا(لا)لا(لا لالا)لا(لا)   لا(لِـ)ـمَـ(ـلا)لا   لا(لا)لالا
لا(لا)لالا   لا(لِـ)ـمَـ(ـلا)لا   لا(لا)لالا   لا(لالالا)

أي: **مفـ(ـعو)لا(تن مفعو)لا(تن)   مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لاتن**
مفـ(ـعو)لاتن   مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن   مفـ(ـعو)لاتن   مفـ(ـعولاتن)

ويصلح له التوشيح بتناظرات واضحة.

الزمرة الثانية ـ ذات الثمانية والعشرين في ثماني جمل

٢٦٠ ـ الدور الكبير (الرواية الرابعة)

مرت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت الرقم ٢٢٩ والرواية الثالثة تحت الرقم ٢٥٦ أعلاه. أما حسب الرواية **الرابعة** فيدوّن:

(٢٨) ه ~ ه ~ ء ~ ه ء ءَ ءَ ه ء ~ ء ~

ء ~ ه ~ ه ~ ء ~ ء ~ ء ء ء ء

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا لِمَلا لا(لا)لا لا(لا)لا(لا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا لالالا

أي: **مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لن مفتعلن مفـ(ـعو)لا(تن)**

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لن مفعولن

ولكن بالسكوت مع **بعض** السكتات يمكن أن يوشح كما يلي:

فعْلن مفعولن ~ فعْلن فَعِلاتن ~

مفعولن ~ مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ـ

الزمرة الثالثة ـ ذات الاثنين والثلاثين في ثماني جمل

٢٦١ ـ الخفيف التركي (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت الرقم ٢٤٢ أعلاه.

أما حسب الرواية **الثانية** فلا يصلح له الحثّ. وتدوينه:

(٣٢) ه ء ء ~ ه ء ء ~ ه ~ ء ء ه ء ء ~

ه ~ ء ء ه ه ء ءَ ءَ ه ء ء ءَ ه ء ء ء ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالالا(لا) لالالا(لا) لا(لا)لالا لالالا(لا)

لا(لا)لالا لالالالِمَ لالالِمَلا لالالِمَ لِمَ

أي: **مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفعولا(تن)**

مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتُكَ مستفعلتن مستفعلَتُكَ

ويمكن أن يوشّح حسب الرواية الثانية كما يلي:

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

مفعولاتن مفعولاتكَ

مستفعلتن مستفعلتكَ

٢٦٢ ـ الخفيف الحلبي

وله روايتـان لا تختلفـان إلا فـي نقرة واحـدة هـي النقـرة الثانيـة مـن الجملة قبل الأخيرة حيث وردت مكانها سكتة في الرواية الثانية، وليـس لها أثر من الناحية الموسيقية أو العروضية ولذلك سنكتفي هنـا بالروايـة الأولى. وتدوينه:

(٣٢) ه ~ ء ء   ه ~ ء ء   ه ~ ء ء   ه ~ ء ء

ه ~ ء ء   ه هَ هَ ء ء   ه ء ء ه   ء ه ء ء

فوزنه: لا(لا)لالا لا(لا)لالا لا(لا)لالا لا(لا)لالا

لا(لا)لالا لالِمَلالا لالالالا لالالالا

أي: **مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن**

مفـ(ـعو)لاتن مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن

٢٦٣ ـ الستة عشر المصري (الرواية الثالثة)

وردت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت الرقم ٢٣١ أعلاه.

أما حسب الرواية **الثالثة** فتدوينه:

(٣٢) ه ~ ء ~   ه ~ ء ~   ه ~ ء ~   ه ~ ه ~

ء ~ ه ~   ء ~ ء ء   ه ~َ ءَ ~ ء   ء ~ ء ء

ولا يصلح له الحث بسبب الرباط الذي دخل عليه. فوزنه:

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لِـ)ـمَ (لا)لا لا(لا)لا(لا)

أي:مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لا(تن)

الزمرة الرابعة ـ ذو الثمانية والأربعين في ثماني جمل

٢٦٤ ـ نيم ثقيل تركي

وهو إيقاع بطيء جداً، وتدوينه:

(٤٨) ه ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ~ ه ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ~ ه ~ ~ ~

ء ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ء ه ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ~ ء ~

وبحثّه يصبح:

(٤٨َ) ه ~ ء ء ه ~ ء ء ء ء ه ~

ء ء ه ء ءَ ءَ ه ء ء ء ء ء ء

فوزنه: لا(لا)لا لالا(لا) لالالا لالا(لا)

لالالا لا لِمَلا لالالا لالالا

ونلاحظ أنه بعد حثّه يصلح له الثلاثي أكثر من الربـاعي. ويمكـن أن يوشح على الشكل التالي:

مفـ(ـعو)لن مفعو(لن) مفعولن مفعو(لن)

مفعولن مفتَعِلـــــــن مفعولن مفعولـــن

الزمرة الخامسة ـ ذو الاثنين والخمسين في ثماني جمل

٢٦٥ ـ نقش المحجر

وهو إيقاع مركب يتألف من ضم ثلاثة إيقاعات هي "المحجّر" و"الستة عشر المصري" و"يوروك" وتدوينه:

(٥٢) ه ه ه ~ ء ~ ه ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ~/

ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ه ~ ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ء ~ ه ~ ~ ~ ~ ء ~ ء ~/

ه ء ء ه ء ~/

وقد وضعنا في التدوين حدود الإيقاعات المكوّنة له.

وبحثّ الإيقاع يصبح:

(٥٢َ) ةَهَة ء ة ـ ء ء /

ة ء ة ء ة ء ة ة ء ة ء ء ة ـ ء ء / ةَ ء ءَ ةَ ء

فوزنه: لمَلالا لا(لا)لالا/

لالالا لالالا لالالا لالا لا/ لِمَ لِمَلا

أي: **فَعِلاتن مفـ(عو)لاتن**

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولن فاعلُ فَعِلن

ولكن بإعادة التقطيع وترتيب التناظرات يمكن أن يوشح كما يلي:

فَعِلن مفعو(لا)تـن مفعولاتن

فِعْلن مفعولاتـــن فِعْلن

فِعْلن (مفـ)عولاتُكَ فَعِلن

وللشاعر أن يستبدل السبب الثقيل بالخفيف أو بالعكس.

ولا يفوتنا أن نذكر أن تعديل التقطيع فرض زيادة في عدد الجمل.

الفئة التاسعة - الإيقاعات المُبالَغ في طولها

(١١ جملة في ٣٦ ربعاً):

٢٦٦- نقش الستة والثلاثين

وهو إيقاع مركّب يتألف من ضم المخمّس العربي، والروان المصري ونصف المخمس التركي مكرراً مرتين [٤] وتدوينه:

(٣٦) ة ء ة ـ ء ـ ء ء / ة ة ء ة ء ة ة ةَ ء ة ـ ء ء /

[٤] يبدو أن ثمة خطأ ما في الرواية فنصف المخمس التركي المكرر مرتين يختلف عن الشكل الوارد هنا.

ه ء ه ه ةَ ء ه ء ء/ ه ء ه ه ةَ ء ه ء ء

فوزنه: لالالا(لا) لا(لا)لالا لالالالا لالالِمَلا لا(لا)لالا
لالالا لِمَلا لالالا لالالا لِمَلا لالالا

أي: **مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتن مستفعلتن مفـ(ـعو)لاتن**
مفعولن فَعِلن مفعولن مفعولن فَعِلن مفعولن °

(١١ جملة في ٣٨ ربعاً)

٢٦٧- السماح الحلبي

وهو إيقاع مشهور، ومن أكثر الإيقاعات تعقيداً ويحتاج إلى تدريب طويل سواء من حيث نقرِه أم من حيث الرقص عليه.

ويجب ألا نخلط بين ميزان السماح وبين رقص السماح عموماً، لأن رقص السماح يمكن أن يمارس على أيٍ من الإيقاعات الرصينة ولاسيما مع غناء الموشحات، وهو رقص وقور بخطوات رصينة ولكن معقّدة. ومع ذلك فربما كان هذا الإيقاع بالذات أصل رقص السماح لأنه في الحقيقة رقص ديني ويرتبط بمقامات موسيقية محددة.

وهذا الإيقاع يجمع بين النقرات الطويلة والقصيرة والقصيرة جداً وتدوينه:

(٣٨َ) ه ه ء ءَ ءَ ء ةَ ءً ءً ءَ ءَ ء ءَ ءَ ءَ ء ه ~ ء ءَ ءَ ء ~

ونظراً لبنيته ذات السرعات الثلاث سنعيد كتابته بحيث تُكتب النقرة الطويلة كقصيرة تليها سكتة، والسكتة الطويلة كسكتتين قصار، وهذا

° ويرتّب للتوشيح كما يلي:

مفعولاتن مفعولاتن	مفعولاتن
مستفعلتن	مفعولاتن
مفعولن فَعِلن مفعولن	مفعولن فَعِلن مفعولن

مجرد شكل للتدوين، إلا أنه من حيث النتيجة يُظهر الإيقاع من سرعتين تسهيلاً لتحديد وزنه:

(٣٨) هَ ~َ   هَ ~َ ءَ ~   ءَ ءَ ءَ ~َ   هَ ءَ ءً ءَ   ءَ ءَ ءَ ~َ

هَ ءَ ءً ءَ ~َ   ءَ ءَ   ءَ ءَ ~َ   هَ ~َ ~َ ~َ   ءَ ~َ ءَ ءَ   ءَ ~َ ~َ ~َ

فوزنه:

لا(لا)   لا(لا)لا(لا)   لالالا(لا)   لالِمَلا   لالالا(لا)

لا لِمَلا(لا)   لالا   لالا(لا)   لا(لالالا)   لا(لا)لالا   لا(لالالا)

ويمكن أن يوشح بالترتيب التالي:

فعْ(لـن)   مفـ(عـ)ولا(تن)   مفعولا(تن)

مفتعلـن   مفعــولا(تن)   مفتعـلا(تن)

فعْلن   مفعو(لن)   مفـ(عولاتن)

مفـ(عو)لاتـــن   مفـ(عولاتن)

(١٢ جملة في ٢٤ ربعاً)

٢٦٨ـ الأربعة والعشرون المصري(ذو الرباط)

استعرضنا أصل الإيقاع تحت الرقم ٢٥٣ أعلاه. والرباط يزيد طولـه ويضاعف عدد جمله.

وله مع الرباط روايتان تختلفان في موقع نقرة واحدة. وتدوينه حسب الرواية **الأولى**:

(٢٤) هَ ~َ ~َ ~َ   هَ ~َ هَ ~َ   ءَ ~َ هَ ~َ   ءَ ~َ هَ ~َ

ءَ ~َ ءَ ~َ   هَ ~َ ءَ ~َ   هَ ~َ ءَ ~َ   هَ ~َ ~َ ~َ

هَ ~َ هَ هَ   ءَ ~َ ءً ~َ ءَ   ءَ ~َ ءَ ءَ   هَ ~َ ~َ ~َ

فهو من اثنتي عشرة جملة رباعية سريعة عناصرها من أثمان الصوت، ما عدا الجملة العاشرة التي تتضمن ما يسمى بالرباط[٦] (السنكوب)، فهو إيقاع ممخّر جزئياً.

فوزنه: لا(لالالا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لالالا)

لا(لا)لالا لا(لِـ)ـمَ (لا)لا لا(لا)لالا لا(لالالا)

أي: مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن)

مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن)

أما الرواية **الثانية** فلا تختلف كثيراً ويقتصر الخلاف على تبادل مواقع بعض النقرات القوية واللينة. وهي:

(٢٤) هَ ~َ ~َ ~َ هَ ~َ هَ ~َ عَ ~َ هَ ~َ هَ ~َ عَ ~َ

هَ ~َ هَ ~َ عَ ~َ هَ ~َ هَ ~َ عَ ~َ ~َ ~َ عَ عَ

هَ ~َ هَ هَ عَ ~َ عً ~َ عَ عَ ~َ عَ عَ هَ ~َ ~َ ~َ

وينطبق عليه الوزن العروضي للرواية الأولى.

(١٢ جملة في ٤٠ ربعاً)

٢٦٩ـ نقش الأربعين

يتألف هذا الإيقاع المركّب من ربط ثلاثة إيقاعات على التوالي هي الهزج ثم المدور التركي ثم المدور العربي.

ونظراً لوجود سبب ثقيل فيه لا يجدي حثه.

---

٦ مع أن كامل الخلعي انتقد الرباط كثيراً واعتبره حلية ليست من أصل الإيقاع إلا أنه أورد العديد من الإيقاعات المعروفة في مصر وقد استقر فيها الرباط ومنها الأربعة وعشرون والورشان والفاخت والمحجّر.

وقد راعينا حدود الإيقاعات التي يتألف منها، في تدوينه:

(٤٠) ه ء ه هَ ه ء ء ه ء ء ~ ء ء ه ء ه ء ء ء ه ~ ء ء/

ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ه ه ه ~/

ء ه ء ه ه ~/

فوزنه: لالالا لِمَلالا لالالا(لا) لالالا لالالا لالالا(لا) لالا /

لا(لا)لا(لا) لا(لا) لا(لا) لالالا(لا) /

لالا لالا لا(لا) /

أي: مفعولن فعِلاتن مفعولا(تن) مفعولن مفعولن مفعولا(تن) فعْلن/

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن))/

مفعولن مفعو(لن))/ [٧]

(١٢ جملة في ٩٦ ربعاً)

٢٧٠ـ الثقيل التركي (الرواية الأولى)

وله روايتان تختلفان فيما بينهما اختلافاً بسيطاً، إلا أن له أثراً على البنية الكلية. وهذا الإيقاع بطيء ويدوّنونه على أساس أنه رباعي، وتتجلى فيه عمليات الطي الكثيرة. وتدوينه حسب الرواية **الأولى:**

---

[٧] وحدود الإيقاعات المكوّنة له لاأهمية لها، لذا يمكن توشيحه كما يلي:

مفعولن فَعِلا تـن مفعولانْ

مفعولن مفعولن مفعولانْ

مفعولن فعْلان فعْلن

مفعولن فعْلانْ مفعولن فعْلانْ

وهذا التناظر يفرض زيادة عدد الجمل بتغيير التقطيع. وجملة (فَعِلاتن) في السطر الأول تساوي من الناحية الموسيقية نظيرتها التي تحتها (مفعولن) ولكن يجدر مطابقتهما في الشعر بتثبيت أحد الشكلين. وتجدر الإشارة إلى أننا حاولنا اتباع أسلوب التذييل بالاستفادة من مواقع سكتة للذيل حيثما ورد.

(٩٦) ه ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ~ ~

ع ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ه ع ع ه

ع ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ه ~ ~ ~

ع ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ع ~ ~ ~

ه ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ه ~ ه ~   ع ~ ع ~

ه ~ ع ~   ع ~ ه ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~

فهو إيقاع مملّ. ولعلّ حثه يجعله أقـلّ ثِقَلاً:

(٤٨) ه ~ ع ~   ه ~ ع ~   ع ~ ه ~   ع ~ هَ عَ عَ هَ

ع ~ ع ~   ه ~ ه ~   ع ~ ه ~   ع ~ ع ~

ه ~ ع ~   ه ه ع ع   ه ع ع ه   ه ~ ع ع

وبهذا يكون وزنه:

مفـ(ـعو)لا(تن) مسـ(تفـ)ـعلتك   مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)   مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولاتــن   مفعولاتــن مفـ(ـعو)لاتن

انظر الرواية الثانية تحت الرقم ٢٧٢ أدناه.

<u>(١٤ جملة في ٥٦ ربعاً)</u>

٢٧١- الرمل التركي

وهو إيقاع بطيء يدوّنونه كإيقاع رباعي رغم انشطار سبب واحد فيـه من خفيف إلى ثقيل. وهو لهذا السبب لايجدي حثّه.

(٥٦) ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~

ع ~ ع ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~   ه ع عَ ع ه

ع ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ه ~ ع ~

ه ~ ه ~   ع ~ ع ~   ع ع ع ع

فوزنه:

مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مستفعلتن

مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولاتن [٨]

(٢٤ جملة في ٩٦ ربعاً)

٢٧٢ـالثقيل التركي (الرواية الثانية):

وردت معنا الرواية الأولى تحت الرقم ٢٧٠ اعلاه.

أما الرواية **الثانية** فتبرز فيها عمليات تضعيف منها تضعيف مضاعف في الجملة الثامنة تجعلان من غير المجدي حثّ الإيقاع، فيظهر الإيقاع مملاً وطويلاً، إلا أن الحث يمكن إذا استغنينا عن التضعيف، أي إذا قمنا بعكسه أي الطيّ، وعندها يبرز الإيقاع أكثر تلويناً منه في الرواية الأولى لوجود تضعيفات لم تكن ظاهرة للوهلة الأولى.

---

[٨] وفي هذه البنية تناظر معين يسمح بالتوشيح، إلا أن الصيغة مملّة. فهو يتألف من أربع عشرة جملة، ثلاث عشرة منها متساوية (مفعولاتن) وواحدة منها فقط على شكل مستفعلتن وهي الجملة الثامنة. ومرد هذا الاختلاف هو السبب الثقيل في هذه الجملة، وهو ثالث الأسباب فيها. فبتحويل ذلك السبب الثقيل الوحيد إلى خفيف ومضاعفة السرعة نصل إلى الصورة التالية:

(٥٦َ) ٥~ءء   ٥~ءء   ءء٥~   ءءَ٥َءَءَ٥َ

ء~ء~   ٥ء٥٥   ءء   ءَءَءَءَ

وهي صورة طريفة تسمح بالتوشيح على الشكل التالي:

مفـ(ـعو)لن مفعو(لن)   مفعولن   مفعو(لن)

مستفعلتُك مفعولاتن   مفعولاتن مستفعلتُك

ويلاحظ التناظر في البيت الأول والتناظر المقلوب في البيت الثاني.

ولنبيّن التدوين الأصلي:

(٩٦) ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~

ع ~ ع ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~   ه ع عَ عَ ه

ع ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ه ~ ~ ~

ع ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ع ~ ~ ~   ع ~ ~ ~

ه ~ ~ ~   ع ~ ع ~   ه ~ ه ~   ع ~ ع ع

ه ~ ع ~   ع ع ه ~   ه ~ ع ~   ع ع ع ع

أما بعد معاكسة التضعيف بالطي فيصبح كما يلي:

(٤٨) ه ~ ع ع   ه ~ ع ع   ع ع ه ~   ع ع هَ عَ عَ هَ

ع ~ ع ~   ه ~ ه ~   ع ~ ه ~   ع ~ ع ~

ه ~ ع ع   ه ه ع عَ عَ   ه ع   ه عَ عَ ه   ه ع   عَ عَ عَ عَ

وهنا تظهر تضعيفات لم تكن ظاهرة سابقاً. وبهذا يزداد التلوين فيه حيث يمكن أن يوشح كما يلي:

مفعولاتن مفعولاتن	**مفعولاتن مستفعلتكَ**
مفعولاتن مفعولاتن	**مفعولاتن مفعولاتن**
مفعولاتن مفعولاتكَ	**مستفعلتن مستفعلتكَ**

(٣٠ جملة في ١٢٠ ربعاً):

٢٧٣ـ الزنجير

والأرجح أن معناه "جنزير" أي سلسلة. فهو إيقاع مركب يتألف من خمسة إيقاعات هي "جفته دو يك" و"الفاخت" التركي و"الشنبر التركي" و"الدور الكبير" و"برفشان" التركي. وقد مرت هذه الإيقاعات معنا، وكلها من الرباعي. وتدوين الإيقاع المركّب:

(١٢٠) ه ~ ء ~   ~ ~ ء ~   ه ~ ه ~   ء ~ ء ء/

ه ~ ه ه   ء ~ ء ~   ء ~ ه ~   ء ~ ء ~   ء ء ء ء/

ه ~ ء ء   ه ~ ه ه   ء ~ ء ~   ء ~ ه ~   ء ~ ء ~   ء ء ء ء/

ه ~ ه ~   ء ~ ه ء   ءَ ءَ ه ء ~   ء ~ ء ~

ه ~ ه ~   ء ~ ء ~   ء ء ء ء/

ه ~ ~ ~   ء ~ ه ~   ~ ~ ء ~   ه ~ ~ ~

ه ~ ء ~   ه ~ ه ~   ء ~ ء ~   ء ء ء ء

وقد وضعنا خطاً مائلاً عند نهاية كل إيقاع يدخل في الإيقاع الشامل.

وهذا الإيقاع يتألف من ثلاثين جملة متساوية موسيقياً. وهو من أسباب خفيفة يكثر فيها الطي ولا تدخل عملية التضعيف إلا في الجملة الثامنة عشرة. وتكاد هذه الجملة تمثل التلوين الوحيد إذا استثنينا عمليات الطي المتعددة والمتباينة في مواقعها من الجمل المكررة.

وبسبب وجود السبب الثقيل الوحيد في الجملة الثامنة عشرة لا نستفيد من تغيير سرعته إلا إذا أجرينا عملية طي في السبب الثقيل الوحيد أي استبداله بسبب خفيف، وعندها يمكن أن نحتّه فيكون:

(١٢٠َ) ه ء ~ ء   ه ه ء ء ءَ هَ ه هَ ء   ء ء ه ء   ء ءَ ءَ ءَ ءَ ه

ءَ ءَ ه هَ هَ ء ء ء ه   ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ ه ه ء هَ ءَ

ءَ هَ ء ء ء ه ه   ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ ه ~ ء ه

~ ء ه ~ ه ء ه ه   ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

وبهذا يصبح كثير التلوين ويمكن أن يوشّح. وفي بحثنا عن التناظرات الممكنة تبلور لدينا الشكل التالي:

مفعولاتن مفعولاتُكَ	**مفتعلن مفعولاتـــن**
مستفعلتُك مفتعلاتكَ	**مفعولاتن مستفعلتُكَ**
مفعولاتُكَ فَعِلن	**مفعولاتن مستفعلتكَ**
مفعولاتن مفعولاتن	**مفعولاتن مستفعلتكَ**

وللشـاعر بـالطبع أن يقـابل أي سـبب ثقيـل بسـبب خفيـف وبـالعكس، ولاسيما من أجل الحفاظ على وحدة القوافي المتناظرة.

(٣٢ جملة في ١٢٨ ربعاً):

٢٧٤ـ حاوي

وهو إيقاع قائم بذاته أي غير مركّب. وهو طويل جـدّاً وبطـيء جدّاً، ولكنه يتضمن سرعات مختلفة، أي أنه "يحوي" المتناقضات. فهو يجمـع بين الصـوت الكـامل (المسـتديرة) ونصـف الصـوت (البيضــاء) وربـع الصوت (السوداء) وثُمـن الصـوت (ذات السـن) ونصـف ثمـن الصـوت (ذات السنّين). وبذلك فله خمس سرعات، ولوجود سكتتين تـردان وراء البيضاء مباشرة، يحق لنا أن نعتبرهما من ضمـن تلـك البيضـاء فنكـون أمام صوت ونصف وبهذا نكون أمام ست سرعات في هذا الإيقاع. وهو إيقاع استُعمل لبعـض الألحـان الصامتـة (البشـارف) والواقـع أنـه يعتـبر نوعاً من إعطاء دور عزفي لآلة النقر أي جعلهـا آلـة موسيقية إضافـة إلى دورها كآلة إيقاع.

وتدوينه:

(١٢٨) ه ~ ~ ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ه ء   ءَ ءَ ه   ء ~ ~ ~

ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ء ~ ء ~   ه ~ ~ ~

ء ~ ء ~   ء ~ ء ~   هَ ءَ ءَ ءَ هَ   ء ~ ~ ~

ه ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ء ~ ء ~

ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ه ~ ه ~   ء ~ ء ء

ه ~ ء ~   ء ء ه ~   ء ~ ء ~   ء ء ء ء

ه ~ ء ~   ء ~ ~ ~   ه ~ ء ~   ء ~ ~ ~

ه ~ ء ~   ه ~ ه ~   ء ~ ء ~   ء ء ء ء

وبسبب تعـدد السـرعات لا يصلـح للشـعر إلا إذا اعتـبر زمـن أسـرع نقراته هو وحدة الحساب ثم مُلئَ فراغ جميع السكتات. وهـذا مـا يجعـل الإيقاع من **أربع وستين جملة**، فيبدو أطول وأبطأ ممـا هـو عليـه لكونـه يصبح بنصف سرعته. ولكن هذا الأمر يصبـح مقبـولاً إذا أدخلـت عليـه عملية طي في النقرتين السريعتين جداً، أي تحويلهما من سبب ثقيل إلـى سبب خفيف.

وفي هذه الحالة التي تعتبر تغييراً ضئيلاً، تتخذ جمله الشكل التالي:

مفـ(ـعولن مفعولن) مفـ(ـعو)لا(تن) **مستفعلتن** مفـ(ـعولاتن)
مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن)
مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) **فَـعَلَـكَ** مفـ(ـعولاتن)
مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)
مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن
مفـ(ـعو)لا(تن) مفـعولا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـعولاتن
مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن)
مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولاتن

ويبقى الإيقاع بحد ذاته مملاً، ولكن مع التنسيق بالتصرف بمواقع بعض السكتات يمكن أن يصبح للإيقاع شكل يتضمّن سبعاً وثلاثين جملة، فيها بعض التنوّع مع التناظر فيصلح للموشّح كما يلي:

مفعولن مفعولن فعْلن مفعولن فاعلتن

مفعولن مفعولن فعْلن مفعولن مفعولن فعْلن

مفعولن مفعولن فعْلن مفعولن فاعِلـَتُك

مفعولاتن

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

وقد وضعنا جملة (فاعلتن) في البيت الأول بدل (مفتعلن) لتكون نظيرة لجملة (فاعلتكَ) في البيت الثالث، ويحسن بالشاعر التنسيق بينهما في شعره حسب متطلبات قافيته.

(٤٤ جملة في ١٧٦):

٢٧٥- فتح

وهو كسابقه إيقاع طويل للغاية وبطيء جدّاً. والمقصود طبعاً برقم ١٧٦ من أرباع الصوت (السوداء) فمجموعه يعادل ٤٤ صوتاً كاملاً (مستديرة).

ولا يُعرف له استخدام سوى في الألحان الصامتة [٩]، ومن صعوباته أنه يجمع بين الصوت الكامل (المستديرة) ونصف الصوت (البيضاء)

---

[٩] (بشرف إسحق البياتي)

وربع الصوت (السوداء) وثُمن الصوت (ذات السن). ولحسن الحظ لا يتضمن الإيقاع أنصاف الأثمان كإيقاع "حاوي". ولذلك أعدنا كتابته بتحويل الأصوات إلى أرباع (سوداء) تليها سكتات تكمل المدة، بالإضافة إلى أثمان الأصوات (ذات السن)، وهذا مجرد شكل آخر للتدوين، بهدف توضيح بنيته.

(١٧٦) ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ء ~ ء ~   ه ~ ~ ~

ء ~ ء ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ~ ~   ه ~ ~ ~

ء ~ ء ~   ه ء ءَ ءَ ه   ء ~ ~ ~   ء ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~

ء ~ ء ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ه ء ءَ ءَ ه   ء ~ ~ ~   ه ~ ~ ~

ه ~ ~ ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~   ء ~ ء ~   ه ~ ~ ~   ء ~ ء ~

ه ~ ه ~   ء ~ ء ء   ه ~ ء ~   ء ء ه ~   ء ~ ء ~   ء ء ء ء

ه ~ ء ~   ء ~ ~ ~   ه ~ ء ~   ء ~ ~ ~   ه ~ ء ~   ه ~ ه ~

ء ~ ء ~   ء ء ء ء

ولا جدوى من سرد عناصره فهو يتألف من توالي أسباب خفيفة سواء على شكل نقرة أو سكتة في أربع وأربعين جملة رباعية، على أن اثنين فقط من هذه الأسباب ثقيلان وهما في جملتيه الرابعة عشرة والثانية والعشرين.

وقد حاولنا ترتيب جمله على شكل موشح بحيث يصبح أقرب ما يكون إلى التناظر، وذلك بالاستفادة من بعض السكتات بالتريث معها:

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولاتن   مستفعلتن

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولاتن   مستفعلتن

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

وقد صمّمنا هذا الشكل كمثال، ومزيته التناظر بين أجزائه. وللشاعر أن يصمم شكلاً آخر يعجبه مع السعي إلى الحفاظ على التوازنات والتناظرات. كما أن له أن يملأ فراغات السكتات بحيث تأتي (مفعولاتن) مكان (مفعولن~) أو بالعكس [١٠].

---

١٠ انظر موشح "نشيد الفتح" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

الفصل الثالث

خلاصة الأوزان العروضية

للإيقاعات العربية المعاصرة

في ما يلي نعيد ترتيب الإيقاعات حسب أوزانها العروضية. وقد حددنا أوزان الإيقاعات هنا حسب بنيتها في كل إيقاع وبغض النظر عن سرعتها الكلية، فكثير منها محثوث، أي مضاعف السرعة، مرة واحدة، وعدد محدود منها محثوث مرتين، وبغض النظر كذلك عن عدد وحداتها كما تُدوّن.

وقد وضعنا الأرقام المتسلسلة للأوزان بقصد الكشف عن العدد الحقيقي للإيقاعات العربية المعاصرة، حيث أن تماثل الأوزان، مع اختلاف التسميات، يوحي بإمكان توحيد أسماء الإيقاعات، باختيار اسم واحد للإيقاعات المتماثلة، وإلغاء الروايات المختلفة للإيقاع الواحد.

وتشكل هذه الأرقام المتسلسلة دليلاً للوزن يصل إليه القارئ انطلاقاً من الدليل الأبجدي لأسماء الإيقاعات في الفصل الأول من هذا الباب.

أولاً ـ الجملة الواحدة

أ ـ الجملة الناقصة

١ـ السبب الخفيف (لا)

الطاير.

٢ـ السبب الثقيل (لِمَ)

النقرة، النقرة السوداني، الجلوة الليبي.

٣ـ الوتد (بلى)

سماعي سرَبند (الرواية الأولى).

٤- الموصّل الثنائي المبتور (لالَ)[١]

سماعي سَرَبَند (الرواية الثانية).

ب - الجملة الكاملة

٥- فَعَلَ [٢]

السماعي الطائر، البجة السوداني (الصيغة الأولى)، الدرْج التونسي.

٦- فِعْلن

السرير الليبي.

٧- (فَعِلن)

الرقص السوداني (الصيغة الأولى).

٨- فاعلُ

الوحدة السايرة، الهجع العراقي، المصدّر الجزائري(الرواية الأولى).

٩- فَعَلَكَ

الرفاعية العراقي، الفزّاني الصغير الليبي، الحربي الخفيف السوداني.

١٠- فاعلن

سماعي أقصاق ثقيل.

١١- مفعولُ

الأقصاق التركي.

١٢- مفعولن

الأعرج الثلاثي، صوت خليجي الكويتي، عرضة الكويتي (الصيغة الأولى)، السامري الكويتي (الصيغة الأولى).

---

١ يسمى في علم العروض الوتد المفروق، ولكننا نفضل هذه التسمية لتوضيح أصل الإيقاع.

٢ بإبطاء هذه الجملة يمكن أن تتحول إلى (مفعولن).

١٣ـ مفاعلن

الدرْج الجزائري (الرواية الثالثة)، الهيوة العراقي (الصيغة الأولى).

١٤/أ ـ فَعِلاتن

عرضة الكويتي (الصيغة الثانية)، المخبوت السوداني.

١٤/ب ـ (فَـ)عِلاتن

الفارسية الليبي.

١٥/أ ـ فاعلاتُ

المربّع الليبي، الخلاص الجزائري (للعزف).

١٥/ب ـ فاعلا(تُ)

المخلص المغربي.

١٦ـ فاعلاتن

الدور الهندي (الرواية الأولى).

١٧ـ فاعلا تُكَ

نواخت (الرواية الثانية).

١٨ـ مفتَعِلُ

شعبانية العراقي.

١٩ـ مفتعلن

الدارج.

٢٠/أ ـ مفتعلُكَ أو فاعلَتُكَ

السامري النجدي (الصيغة الأولى)، السامري الكويتي (الصيغة الثانية)، الانصراف المغربي، العثماني الليبي(الصيغة الأولى)، البجة السوداني (الصيغة الثانية)، الدلوكة السوداني.

٢٠/ب - مفتعلُ(كَ) أو فاعِلتُ(كَ)

السامري الكويتي (الصيغة الثانية)[٣].

٢١- مستفعِلُ

المخلص الجزائري، خمرية القَطَري، الخـلاص الجزائـري (للغنـاء)، المخالف الكويتي.

٢٢/أ - مفعولاتن

الجنوبي القَطَري، الوحدة المقسومة العراقي، الطبل الليبي.

٢٢/ب - مفعولا(تن)

الطبيلة الليبي.

٢٣- مفعولا(تُـ)ـكَ

البطايحي الجزائري (الرواية الأولى).

٢٤/أ - مفاعلاتن

المصمودي الصغير، المصمودي الكبير (الروايـة الأولـى)، دو يَكْ، البشـرف الجزائـري، الـدرْج الجزائــري (الروايــة الأولــى)، المصــدّر الجزائري (الرواية الثانية)، المشدّ الغرناطي.

٢٤/ب - (مـ)ـفاعلاتن

المرزكاوي الليبي (الصيغة الأولى).

٢٥- مفاعلا تُكَ

المصمودي الكبير(الرواية الثانية).

٢٦- مفتعلاتُ

السامري النجدي (الصيغة الثانية).

---

[٣] يتضمن الثلاثية في موضع السبب الثقيل (ـلَتُـ) في جملة فاعلتـ(ـكَ) ولذلـك لم ندمـج السـكتة بمـا قبلها.

٢٧/أ ـ مفتعلاتن

الدرج الجزائري (الرواية الثانية لمرافقة الغناء)، الأسمري الليبي، الجبالي الحجازي، البطايحي الجزائري (الرواية الثانية)، الخمّاري الليبي.

٢٧/ب ـ مفـ(تـ)ـعلاتن

المثلوث الحجازي، نبوي السوداني (الصيغة الأولى)، صوفيان.

٢٧/ج ـ مفـ(تـ)ـعلا(تن)

المردوم السوداني.

٢٨/أ ـ مفتعلاتـكَ

البطايحي الجزائري (الرواية الثالثة).

٢٨/ب ـ مفتعلا(تُـ)ـكَ

الشبيشي الكويتي (الصيغة الأولى).

٢٩ـ مستفعلتن

العروسي الليبي (الصيغة الأولى)، المخالفي القَطَري.

٣٠ـ مسـ(تَفْـ)ـعِلَتُكَ

المثلث العراقي (الرواية الأولى).

٣١/أ ـ مستفعلاتُ

الدرج المغربي (الروايتان الأولى والثانية).

٣١/ب ـ مستفعلا(تُ)

تملكيت الليبي، الدحوة العراقي.

٣١/ج ـ مسـ(تفـ)ـعلاتُ

المخلص العراقي.

٣٢/أ ـ مفاعيلُ

التختيم الحجازي، المخالف الكويتي (عند البدء بـه مـن النقـرة القويـة الأخيرة)

٣٢/ب ـ مفاعيـ(لُ)

فن حساوي الكويتي.

٣٣ـ مفاعيلن

الاستبدا الحجازي.

٣٤ـ مفاعلتن

نواخت (الرواية الأولى).

٣٥ـ مفاعيلتن [٤]

المصمودي الكبير (الروايـة الثالثـة). الفزّانـي الكبـير الليبـي (الصيغـة الثانية).

ثانياً ـ الجملتان

٣٦ـ فَعَلَ فَعَلَ [٥]

الحسكة، الشنشاني الليبي، الهيوة العراقي (الصيغة الثانية).

٣٧ـ فَعَلَ فِعْـلَن

دور هندي (الرواية الثانية).

٣٨ـ فَعَلَ فعولن

الحجّاوي الليبي.

٣٩ـ فَعَـلَ مفعولُ

قتاقوفتي.

---

٤ استعمل ابن سينا جملة (مفاعيلتن) كجملة واحدة.

٥ هاتان هما في الحقيقة جملة واحدة مؤلفة من ثلاثة أسباب ثقال متوالية (لِمَ لِمَ لِمَ).

٤٠- فِعْلن مفعولُ

الأقصاق الإفرنجي (الرواية الأولى).

٤١/أ - فعْلن مفعولن

الربايبي الليبي، رقص السوداني (الصيغة الثانية).

٤١/ب - فعْلن مفعو(لن)

رقص السوداني (الصيغة الثالثة).

٤٢- فعْلن فا(عِـ)ـلا تُ

الانصراف الجزائري (الرواية الأولى).

٤٣- فِعْلن مفاعيلن

الزرفكند.

٤٤- فَعِلن فعْلن

البجة السوداني (الصيغة الثالثة)، المرزكاوي الليبي (الصيغة الثانية).

٤٥- فَعِلن فاعِلُ

المخمس العربي.

٤٦- فَعِلن مفاعلن

الأقصاق السماعي (الرواية الأولى).

٤٧/أ - فَعِلن مفعولن

شكرية السوداني.

٤٧/ب - (فَـ)ـعِلن مفعولن

أزداد الليبي.

٤٨- فَعِلن مفعولاتن

بحري سيفي القَطَري، لعّبوني القَطَري.

٤٩- فَعَلَكَ فَعِلن

البرول الغرناطي، البوراسية الليبي.

٥٠- فَعَلَكَ فاعلُ

الجوبي العراقي.

٥١- فعَلَكَ فعَلَكَ

الدرج المغربي (الرواية الثالثة).

٥٢- فَعَلَكَ مفعولن

التدريج الليبي.

٥٣- فَعَلَكَ مفـ(ـعولاتن)

نبوي السوداني (الصيغة الثانية).

٥٤/أ - فاعلُ فعِلن

الشرق الحجازي.

٥٤/ب - فا(عِـ)ـلُ فَعِلنْ

الشرقي العراقي.

٥٥- (فا)علُ فاعلُ

المرزكاوي الليبي (الصيغة الثالثة).

٥٦- فاعلُ فَعَلَكَ

الصنعاني، البرول الليبي.

٥٧- فاعلُ مفعولُ

الأقصاق الإفرنجي (الرواية الثانية).

٥٨- فا(عـ)ـلن (فَـ)ـعَلْ

صوت شامي الكويتي.

٥٩- فا(عـ)لن فَعَلَ

فن بحري الكويتي.

٦٠- فا(عِـ)لن فعولن

الردمان الحجازي.

٦١/أ - فاعلن مفعولُ

الأقصاق السماعي (الرواية الثانية)، عليلاوي العراقي، جورجينه (الرواية الثالثة).

٦١/ب - فاعلن مفعو(لُ)

جورجينه (الروايتان الأولى والثانية).

٦٢/أ - فاعلن فَعِلاتُ

السماعي الثقيل (الرواية الثالثة)، السماعي الثقيل المزدوج، الأقصاق السماعي الثقيل.

٦٢/ب - فا(عِـ)لن فَعِلاتُ

السماعي الثقيل (الرواية الأولى).

٦٢/ج - فا(عِـ)لن فَعِلا(تُ)

السماعي الثقيل (الرواية الثانية).

٦٣- فاعلن مفاعلُ

لنك فاختة (الرواية الأولى).

٦٤- فعولُ فَعِلن

العروسي الليبي الصيغة الثانية، الوحدة الطويلة العراقي، الفزّاني الكبيرِ الليبي (الصيغة الأولى).

٦٥- فـ(عولُ) فَعَلَكَ

المثلث العراقي (الرواية الثانية).

٦٦- فعولُ مفاعلن

الأقصاق السماعي (الرواية الثالثة).

٦٧- فعولن فعولن

الانصراف الجزائري (الرواية الثانية).

٦٨- مفاعلن فَعِلن

الدوّاري القَطَري.

٦٩- مفاعلن مفاعلاتن

صوفيان الجزائري (الرواية الأولى).

٧٠- فَعِلَتن مستفعلتن

المربّع (الرواية الثالثة).

٧١- فعِلاتُ فَعِلن

الأوفر المولوي.

٧٢- فَعِلاتُ فَـعِلاتن

إيون هواسي، نيم هواسي.

٧٣- فَعِلاتن مفـ(ـعو)لاتن

المحجّر المصري (الرواية الأولى).

٧٤- فَعِلاتن مفعولاتُكَ

المحجّر المصري (الرواية الثانية)

٧٥- فَعِلاتن مفاعلا تـكَ

المحجّر المصدّر(الرواية الأولى).

٧٦- فاعلاتُ فَـعِلاتُ

العويص.

٧٧ـ فا(عـ)ـلا(تُ) فا(عـ)ـلا(تُ)

الثقيل صوفيان.

٧٨ـ فا(عـ)ـلا(تُ) مفتعلا(تُ)

الظرافات.

٧٩ـ فاعلاتُ فاعِلَتُكَ

تَرس.

٨٠ـ فاعلاتن مفاعيلن

روان مولوي (الرواية الأولى).

٨١ـ فاعلا تُكَ فاعلا تُكَ

بكداش.

٨٢ـ مفعو(لُ) مفاعلُ

لنك فاختة (الرواية الثانية).

٨٣ـ مفعولن فَعِلن

المدوّر الشامي (الرواية الأولى).

٨٤/أ ـ مفعولن فاعِلُ

أقصاق تركي معدّل(الرواية الأولى والثانية).

٨٤/ب ـ مفعولن (فا)عِلُ

أقصاق تركي معدّل(الرواية الثانية).

٨٥/أ ـ مفعولن مفعولن

ختم المصدّر الغرناطي، القدّام المغربي (الصيغة الثانية).

٨٥/ب ـ مفعولن مفعو(لن)

المدوّر العربي ،البسيط المغربي (الصيغة الأولى)، سنكين سماعي، فن نجدي الكويتي، يوروك سماعي، فجري مخالفي القَطَري، السماعي الدارج، العثماني الليبي (الصيغة الثانية).

٨٦ـ مفعولن فَعِلا(تنْ)

المدوّر المصري.

٨٧ـ مفتعلُ فعِلن

السامري النجدي (الصيغة الثالثة).

٨٨/أ ـ مفتعلن مفعولن

سلسلة المصدّر الغرناطي.

٨٨/ب ـ مفتَعِلن مفعو(لن)

طوق المصدّر التونسي، الحربي الثقيل السوداني، الخفيف الغرناطي.

٨٩ـ مفتعلن فَعِلا(تن)

اليكرك العراقي.

٩٠ـ مستفعلُ مفـ(ـعو) لن

المدوّر البغدادي.

٩١ـ مستفـ(ـعِ)ـلُ فا(عـ)ـلا(تُ)

القدّام المغربي (الصيغة الأولى).

٩٢/أ ـ مستفعلن فعولن

الدليب السوداني.

٩٢/ب ـ مستفعلن (فَـ)ـعو(لن)

القنطرة المغربي.

٩٣- مستفعل مفتعلك

المدور الشامي الرواية الثالثة.

٩٤- مفعولا(تُ) فا(عِ)لن

صوت عربي الكويتي.

٩٥- مفعولاتن فَعِلنْ

المدوّر التركي.

٩٦- مفعولاتن مفعولن

النجمة الليبي.

٩٧- مفعولاتن مفعولاتن

دخول الأبيات الغرناطي.

٩٨- مفـ(عو)لاتن مفا(عَـ)ـلا(تن)

الحنّة الليبي.

٩٩- مفعولاتن مفعولا تُكَ

جفته دويك (الرواية الأولى).

١٠٠- مفعولاتن مفتعلا تُكَ

المخمّس المصري (الرواية الأولى).

١٠١- مفعولا(تن) مسـ(تفْ)عِلَتُكَ

المحجّر التركي.

١٠٢- مفعولا تُكَ فَعَلَكَ

شنفته العراقي.

١٠٣- مفـ(عو)لا تُكَ مفعو(لا) تُكَ

الشبيشي الكويتي (الصيغة الثانية).

١٠٤- مفتَعِلا تن مفعولا تن

الأبيات التونسي.

١٠٥- مفـ(تـ)ـعـ(ـلا)تن مفاعلاتن

الواحدة الكبيرة والمقسومة الكويتي.

١٠٦- مفتعِلا تُكَ فعِلن

المدور الحلبي.

١٠٧- مفـ(تـ)ـعِلا تُكَ مفعولُكَ

البشراف الليبي (الصيغة الأولى).

١٠٨- مفاعيـ(لن) مفعولن

المربّع (الرواية الأولى).

١٠٩- مفاعيـ(لن) مفتعلن

المربّع (الرواية الثانية).

١١٠- متفاعلن متفاعلا تُكَ

نواخت هندي.

١١١- متفاعلتن متفاعلاتُ

العموري الليبي.

ثالثاً - الجمل الثلاث

١١٢- فَعَلَ فاعِلُ مفعولن

روان حلبي.

١١٣- فَعَلَ فاعلن   متفاعلن

رقصان لما.

١١٤- فَعِلن فاعلن فاعلاتُ

فكرتي.

١١٥ـ فَعِلن مفعولن مفـ(ـعولن)

جيب القَطَري.

١١٦ـ فَعَلَكَ فَعَلَكَ مفـ(ـعولاتن)

القائم ونصف المغربي (الرواية الثانية).

١١٧ـ فا(عـ)ـلُ فَعِلن فَعَلَكَ

دوّاري الكويتي.

١١٨ـ فا(عـ)ـلُ متفاعلُ مستفـ(ـعـ)ـلُ

البشراف الليبي (الصيغة الثانية).

١١٩ـ فا(عـ)ـلن فاعلُ فعولن

روان مولوي (الرواية الثانية).

١٢٠ـ فا(عـ)ـلن مستفـ(ـعـ)ـلن فَعِلاتُ

خوش رنك (الرواية الثالثة).

١٢١ـ فاعلن مفاعلُ متفاعلُ

الورشان التركي (محثوثاً مرتين).

١٢٢/أ ـ فاعلن متفاعلن فَعِلاتُ

خوش رنك (الرواية الأولى).

١٢٢/ب ـ فاعلن متفاعلن فَعِلا(تُ)

خوش رنك (الرواية الثانية).

١٢٣ـ فا(عـ)ـلن مفاعيـ(ـلُ) فَعِلا(تُ)

نقش الستة عشر.

١٢٤ـ فَعِلاتُ فَعِلا تن فَعِلا تُكَ

محجّر دولاب مقلوب.

١٢٥ـ فَعِلاتن مسـ(تفـ)ـعِلُ مفعولا(تن)

الخمّاري السليطاني القَطَري.

١٢٦ـ فا(عِـ)ـلاتُ فَعِلن فاعلاتُ

البطايحي المغربي (الصيغة الأولى).

١٢٧ـ فا(عـ)ـلا(تُ) فاعلُ مفعولُ

فكرة.

١٢٨ـ فا(عـ)ـلا(تُ) فاعلُ متفاعلا(تُ)

الأعرج الكبير.

١٢٩ـ مفعولن (مـ)ـفا(عـ)ـلن فعْـ(ـلن)

القائم ونصف المغربي (الرواية الأولى).

١٣٠ـ مفعولن فَعِلاتن مفعولن

نيم روان تركي.

١٣١ـ مفعولن مستفعِلُ مفعولن

نيم روان.

١٣٢ـ مفعو(لن) مفعولن مفاعيـ(ـلن)

الأوفر المصري (الرواية الأولى).

١٣٣ـ مفتعلن فَعِلن فَعِلاتن

البطايحي الغرناطي.

١٣٤ـ مفتعِلن فَعِلن مستفعلُ

خمّاري الكويتي.

١٣٥ـ مفتَعِلُكَ [٦] فعولُكَ [٧] مفعولاتُكَ

المرصّع الشامي (الرواية الأولى).

١٣٦/أ ـ مفعو(لاتن) فاعلُ فَعِلن

صادايه (الرواية الأولى).

١٣٦/ب ـ مفـ(عو)لاتن فا عِلُ فَعِلن

صادايه (الرواية الثانية).

١٣٧ـ مفعولاتن مفعولا(تن) مفعولا(تن)

الرهج (الرواية الأولى).

١٣٨ـ مفعولاتن مفعولاتن مستفعِلتن

المرصّع.

١٣٩ـ مفعولاتن مفتعلا(تُ) مفاعلَتن

الرهج الحلبي.

١٤٠/أ ـ مفـ(عو)لاتن مفتَعِلاتن مفـ(عو)لاتن

المصدّر الغرناطي، المصدّر التونسي.

١٤٠/ب ـ مفـ(عو)لا(تن) مفتعِلاتن مفـ(عو)لاتن

نيم ورش الحلبي.

١٤١ـ مفعولاتن مستفعِلَتُن مفـ(عو)لاتن

روان المصري.

١٤٢ـ مفتعلاتن مفعولن مفتَعِلن

الفاختة (الرواية الأولى).

---

[٦] هي أيضاً فاعلتُك، وهذه هنا أفضل، إلا أننا استبعدناها لارتباط جملة مفتعلن (أيضاً: فاعلتن)بجملة مفتعلاتن التي لايحسن ربطها بجملة فاعلتن أو فاعلتكَ.

[٧] هي أيضاً مفاعلُ، وفضلنا في هذا الموضع فعولكَ لأن حفظها أسهل.

١٤٣ـ مفتعلاتن مفعولن مفتعِلُكَ

الفاختة (الرواية الثانية).

١٤٤ـ مفـ(تـ)ـعلاتن مفتعلاتُك مفـ(ـعولا)تن

البسيط المغربي (الصيغة الثانية).

١٤٥ـ مفعولا(تُـ)ـكَ متفاعلُ مستفـ(ـعـ)ـلُ

البشراف الليبي (الصيغة الثالثة).

١٤٦ـ مفعولاتـكَ مفعولاتُـكَ مسـ(ـتفـ)ـعلتن

نصف نيم دور.

رابعاً ـ الجمل الأربع:

١٤٧ـ فعَلَكَ فعَلَكَ فعَلَ فَعولن

البطايحي المغربي (الصيغة الثانية).

١٤٨ـ فَعَلَكَ فَعَلَكَ فَعَلَكَ فَعِلن [٨]

الزومال النجدي.

١٤٩ـ فَعَلَكَ فعولُ فَعَلَكَ فَعِلن

خطفة القَطَري.

١٥٠ـ فاعلُ فاعلُ متفاعلن فَعِلُ

نقش الثمانية عشر.

١٥١ـ فَعِلاتن فَعِلا(تن) فَعِلاتن مفعولن

الزقايري الليبي.

---

[٨] ينقر مرتين متواليتين ومحصلة وزن الصوت المسموع من آلات النقر المتعددة في المرتين واحدة، ولكن تختلف أدوار النقرزانات في كل مرة فتكون للإيقاع نكهتان على التوالي، ولكن ذلك لايؤثر على الوزن العروضي.

١٥٢ـ مفـ(ـعولن) فا(عـ)ـلُ   مفعولن مفـ(ـعو)لاتن

الشرقيين الحجازي (الرواية الأولى).

١٥٣ـ مفـ(ـعولن) مفـ(ـعولن)   فا(عِـ)ـلن مفاعيلن

الحدّادي الكويتي.

١٥٤ـ مفعولن مفعولن   مفعولن مفعو(لن)

جفته يوروك.

١٥٥ـ مفعو (لن) مفعو(لن)   مفعولن فاعلَتُكَ

فرنكجين.

١٥٦ـ مفعولن مفعولن   مفعولاتن مفعولن

الأوسط العربي.

١٥٧ـ مفعولن فَعِلاتن   مفعولن مفتعلن

الشنبر التركي (الرواية الأولى).

١٥٨ـ مفعولن فَعِلاتن   مفعولا(تن) مفعولاتن

نيم هزج.

١٥٩ـ مفعولن   فَعِلاتن   مفتعِلاتن مفعولاتن

الشاملي الليبي.

١٦٠ـ مفتعلن   فَعِلاتن   مفعولن مفتـعِلُكَ

الشنبر التركي (الرواية الثانية).

١٦١ـ مفعو(لن) مفـ(تـ)ـعـ(ـلن)   مفعو(لن) مفعولا(تن)

المربع (الرواية الرابعة).

١٦٢ـ مفعولن   مفتعلا(تن)   مفـ(ـعو)لن مفعو(لن)

روان التركي.

١٦٣ـ مفعولاتن فَعَـلَ فعولن مفـ(ـعو)لاتن

الدرْج الغرناطي.

١٦٤ـ مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لا(تُ) فا(عـ)ـلن مفـ(ـعو)لاتن

المحجّر المصدّر (الرواية الثانية).

١٦٥ـ مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لا(تُ) فا(عـ)ـلا(تُ) فا(عـ)ـلاتن

المحجّر المصدّر (الرواية الثالثة).

١٦٦ـ مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لا(تُ) مـ(ـفا)عيـ(ـلن) مفعولن

المحجّر المصري (الروايتان الثالثة والرابعة).

١٦٧/أ ـ مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

الستة عشر المصري (الرواية الأولى)،

١٦٧/ب ـ مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفـ(ـعو)لاتن

الستة عشر المصري (الرواية الثانية).

١٦٧/ج ـ مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعولاتن مفعولاتن

نيم خفيف الحلبي (الرواية الثانية).

١٦٨/أ ـ مفـ(ـعو)لاتن (مفـ)ـعولا(تن) مفعولاتن مستـفْعِلَـتن

برفشان (الرواية الأولى).

١٦٨/ب ـ مفعو(لا)تن(مفـ)ـعو(لاتن)مفعو(لا)تن(مسـ)ـتفـ(ـعِ)ـلتن

الشرقيين الحجازي (الرواية الثانية).

١٦٩/أ ـ مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلَتُـكَ

نيم خفيف الحلبي (الرواية الأولى).

١٦٩/ب ـ مفـ(ـعو)لاتن (مفـ)ـعولا(تن) مفعولاتن مستـفْعِلَـتُكَ

برفشان (الرواية الثانية).

١٧٠/أ ـ مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن مفعولا تُـكَ مفعولاتن

الجفته دو يَكْ (الرواية الثانية).

١٧٠/ب ـ مفـ(ـعو)لاتن (مفـ(ـعولا(تن) مفعولاتُكَ مفعولاتن

البلّيق الشامي.

١٧١ـ مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مستفعلتن مستفعلتُكَ

فرع تركي.

١٧٢ـ مفعولاتن مفعولا تُكَ مفعولاتن مفـ(ـعو)لاتن

الستة عشر الحلبي.

١٧٣/أ ـ مفعولاتن مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن

المخمّس التركي (الرواية الأولى).

١٧٣/ب ـ مفـ(ـعو)لا(تن)مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعولاتن)

المخمس المصري (الرواية الثانية).

١٧٤ـ ـ مفعو(لا)تن مفـ(ـتـ)ـعِلاتكَ مفتعلا(تُـ)ـكَ مفتعلا(تن)

الورشان (أصل الإيقاع).

١٧٥ـ مفعولاتُكَ فعِلاتن مفعولاتن مفعولن

دور كبير (الرواية الأولى).

١٧٦ـ مفعولاتُكَ فعِلاتن مفعولاتن مفتعلن

دور كبير (الرواية الثانية).

١٧٧ـ مفتعلاتن مفعولاتُـكَ مستفعلتن مستفعلتُكَ

المخمّس التركي (الرواية الثانية).

١٧٨ـ متفاعِلَـتن مستفعِلتن (مـ)ـفا(عيـ)ـلتن مستفعِلَـتُن

لمسة الحبيب الكويتي.

خامساً ـ الجمل الخمس:

١٧٩ـ فَعِلاتن فَعِلاتن مفعولن فَعِلن مفعولن

دور روان.

١٨٠ـ مفعولن مفـ(ـعو)لن مفـ(ـعو)لن

مفعولاتن مفتعلاتـكَ

نقش السبعة عشر

١٨١ـ مفـ(ـعو)لا(تن) فعْـ(ـلن) مفعولا(تن)

مفتعلاتن مفعولا(تن)

السماح العراقي

١٨٢/أ ـ مفـ(ـعو)لاتن مفتعلن مفـ(ـعو)لاتن

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن

المرصّع الشامي (الرواية الثانية).

١٨٢/ب ـ مفعولاتن مفتعلن مفـ(ـعو)لاتن

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن

المرصّع الشامي (الرواية الثالثة).

١٨٣ـ مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن

مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعولاتن)

الفاخت (الرواية الثالثة).

١٨٤ـ مفـ(ـعو)لاتن مفعولا تـكَ

فاعلُ فَعولن فاعلُ

التُرك زرب الحلبي

١٨٥/أ ـ مفـ(ـعو)لا(تـُ)ـكَ مفعولا(تن) مفعولا(تن)

مفعو(لن) مفـ(ـعولاتن)

الأوفر المصري (الرواية الثانية).

١٨٥/ب ـ مفعولاتـُكَ مفـ(ـعو)لا(تن) مفـعولا(تن)

مفـعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن

الفاخت (الرواية الرابعة).

١٨٦ـ متفاعلتن مستفعلتن

مستفعِلُ فَعَلَكَ مفاعلُ

الخفيف التركي (الرواية الأولى).

سادساً ـ الجمل الست:

١٨٧ـ مفعولن فَعِلاتن مفعولاتن فَعِلاتن

مفـ(ـعو)لا(تن) فعْلن

نيم دور.

١٨٨ـ مفـ(ـعو)لاتن مفعولن مفـ(ـعو)لاتن مفعولن

فعْـ(ـلن) فَعِلاتن

صوفيان الجزائري (الرواية الثانية).

١٨٩ـ مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولن مفعولاتن (مفـعولن)

فعولُ فَعِلـن

إيْ نوسي العراقي.

١٩٠ـ مفـ(ـعو)لا(تن)مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن

مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعولاتن)

الرهج (الرواية الثانية).

١٩١ـ مفعولاتن مفعولاتن   مفعولاتن متفاعلتن

مفتعلن مفتعلن

الثقيل.

١٩٢ـ مفـ(ـعو)لا(تن) مفتعِلاتن   مفـ(ـعو)لن

مفعولن   مفتعلاتن   مفعولن

نقش الواحد والعشرين.

١٩٣/أ ـ مفعولاتن مفتعلاتن   مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن   مفـ(ـعو)لاتن

الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الثانية).

١٩٣/ب ـ مفعولا(تن) مفتعلا(تن)   مفعولا(تن)مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن)   مفعولا(تن)

الشنبر الحلبي (الرواية الثانية).

١٩٤ـ مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتُكَ   مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن)

مفعولا(تن)   مفـ(ـعو)لاتن

الشنبر الحلبي (الرواية الثالثة).

١٩٥ـ مفعولاتن مستفعلتن   مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن   مفـ(ـعو)لاتن

الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الأولى).

١٩٦/أ ـ مفتعـ(ـلا)تن) مفعولا(تن)   مفعولاتُـكَ مفـ(ـعو)لاتن

فعْلن   مفعولن

طرّة (الرواية الأولى).

١٩٦/ب ـ مفتعـ(ـلاتن مفعولا(تن)   مفعولاتُـكَ مفـ(ـعو)لاتن

فعْلن   مفعو(لن)

طرّة (الرواية الثانية).

١٩٧ـ مفعولاتُـك مفعولاتن   مفـ(ـعو)لاتن فعْلن

مفعولاتن   مفـ(ـعو)لاتن

الهزج.

١٩٨ـ مفعولاتُكَ مفـ(ـعو)لا(تن)   مفعولا(تن) مفعولا(تن)

مفـ(ـعو)لاتن   مفـ(ـعو)لاتن

الشنبر الحلبي (الرواية الأولى).

سابعاً ـ الجمل السبع:

١٩٩ـ مفـ(ـعو)لن مفعو(لن)   مفعولا(تن) فَـعَـلَـكَ

مفعو(لن)   مفـ(ـعو)لن مفعولاتن

هزج تركي

٢٠٠ـ مفعولن فَعِلا(تن)   مفعو(لا) تن مفعولاتن

مفـ(ـعو)لا(تن)   مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن

ورَش

٢٠١ـ مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتن   مفعولاتن مفعولا(تن)

فاعلُ فعولُ   مفتعلا(تن)

الأربعة والعشرون المصري (أصل الإيقاع)

٢٠٢ـ مفعولاتن مفعولاتن   مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن   مفعولاتن   مفعولاتن

الدور الكبير (الرواية الثالثة).

٢٠٣ـ مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن) مفعولاتُكَ

مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتن مفعولاتن

الرمل الحلبي.

٢٠٤ـ مفعولاتكَ مفعولاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تن)

مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن

الدور الكبير الحلبي.

ثامناً ـ الجمل الثماني

٢٠٥ـ مفـ(ـعو)لن مفعو(لن) مفعولن مفعو(لن)

مفعولن مفتَعِلـــــن مفعولن مفعولـــن

نيم ثقيل تركي

٢٠٦ـ فَعِلاتن مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولن فاعلُ فَعِلن

نقش المحجر.

٢٠٧ـ مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لن مفتعلن مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لن مفعولن

الدور الكبير (الرواية الرابعة).

٢٠٨ـ مفـ(ـعو)لا(تن)مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن)مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لا(تن)

الستة عشر المصري (الرواية الثالثة)

٢٠٩ـ مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن

مفـ(ـعو)لاتن مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن

الخفيف الحلبي

٢١٠- مفـ(ـعو)لا(تن مفعو)لا(تن مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لاتن

مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعولاتن)

الورشان (ذو الرباطين).

٢١١- مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفعولا(تن)

مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتُكَ مستفعلتن مستفعلَتُكَ

الخفيف التركي (الرواية الثانية)

تاسعاً - الأوزان المبالغ في طولها:

٢١٢- فعْ(ـلـن) مفـ(ـعـ)ـولا(تن) مفعولا(تن)

مفتعلـن مفعـــولا(تن) مفتعـلا(تن)

فعْلن مفعو(لن) مفـ(ـعولاتن)

مفـ(ـعو)لاتـــن مفـ(ـعولاتن)

وهو وزن السماح الحلبي [٩].

٢١٣- مفعولا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتن

مستفعلتن مفـ(ـعو)لاتن

مفعولن فَعِلن مفعولن مفعولن فَعِلن مفعولن

وهو وزن نقش الستة والثلاثين.

٢١٤- مفعولن فعِلاتن مفعولا(تن)

مفعولن مفعولن مفعولا(تن)

فعْلن/ مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفعولا(تن) مفعولن مفعو(لن)

وهو وزن نقش الأربعين.

---

٩ وقد وضعناه في صورة موشح. وقد جعلنا مكان السكتة في آخر بعض الجمل ذيلاً لحرف مد في زمن سبب لكي يسهل وضع القوافي المناسبة.

٢١٥- مفـ(ـعولاتـن)مفـ(ـعو)لا(تـن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولا تـن)

مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـتـ)ـعـ(ـلا)تن مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولا تـن)

وهو وزن الأربعة والعشرين المصري ذي الربلط، (الروايتان)

٢١٦- مفـ(ـعو)لا(تن)مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مسـ(ـتفـ)ـعلـتُك

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولاتـن مفعولاتـن مفـ(ـعو)لاتن

وهو وزن الثقيل التركي (الرواية الأولى).

٢١٧- مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلـتُكَ

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتكَ مستفعلتن مستفعلتكَ

وهو وزن الثقيل التركي (الرواية الثانية) [١٠]

٢١٨مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولا تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مستفعلتن

مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعولا تـن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا تـــن

وهو وزن الرمل التركي

٢١٩- مفعولاتن مفعولاتُكَ مفتعلن مفعولاتـــن

مستفعلتُك مفتعلاتكَ مفعولاتن مستفعلتُكَ

مفعولاتُكَ فَعِلن مفعولاتن مستفعلتكَ

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتكَ

وهو وزن زنجير [١١].

[١٠] بالطي في سبب ثقيل واحد والحث.

٢٢٠ـ مفـ(ـعولن مفعولن) مفـ(ـعو)لا(تن) مستفعلتن مفـ(ـعولاتن)

مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) فَـعَلَـكَ مفـ(ـعولاتن)

مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن)

مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـعولا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـعولاتن

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن)

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولاتن

وهو وزن حاوي [١٢].

---

[١١] بالطي في سبب ثقيل وحيد والحث.

[١٢] بعملية طي واحدة.

٢٢١- مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولاتن   مستفعلتن

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولاتن   مستفعلتن

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~   مفعولن ~

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن   مفعولن ~ مفعولاتن

وهو وزن إيقاع فتح [١٣].

[١٣] وضعنا رمز السكتة مكانها ليسكت الشعر معها بقصد التنويع.

الباب الرابع

مواءمة الإيقاعين الشعري والموسيقي

الفصل الأول

بين المواءمة الاصطناعية والطبيعية

اشتهرت **للجاحظ** مقولة هي أن "العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة".

وربما فهم بعض من قرأ هذا أن الجاحظ قصد أن الوزنين متطابقان، ولكن هذا ليس صحيحاً دائماً، فتقطيع اللحن الموزون على الشعر الموزون **لا يعني بالضرورة أن الوزن واحد** ، وإنما غالباً ما ينطوي على عملية **مواءمة وزنين مختلفين**.

وهذا هو في الحقيقة معنى **الغناء المتقن**. وهو مواءمة اصطناعية، فمتى بدأ العرب يفعلون ذلك، ومتى كانت المواءمة عندهم طبيعية؟

المبحث الأول

المواءمة بالغناء المتقن

الغناء المتقن على اغلب الروايات[1] ظهر في عهد علي ابن أبي طالب، أي في أواخر عصر الخلفاء الراشدين. ومعنى هذا أن العرب كانت في غنائها قبل ذلك تجعل الإيقاع الموسيقي مطابقاً للإيقاع الشعري، الذي تبلور منذ عصر الجاهلية كما هو معروف.

ولكن الغناء المتقن، أي تطبيق إيقاع موسيقي على إيقاع شعري مختلف، هو الذي أصبح سائداً في أيامنا.

ويشرح مجدي العقيلي طريقة تلحين الموشح، وهو في رأينا يقصد الموشح الحلبي وليس الأندلسي، لأن الأندلسيين في الغالب مالوا في موشحاتهم إلى جعل الشعر يعتمد أوزاناً هي الإيقاعات الموسيقية نفسها، بينما يُطبّق على الموشح الحلبي أسلوب الغناء المتقن. ويقول مجدي

---

[1] مجدي العقيلي، السماع عند العرب ، الجزء الأول ص ٧٤-٧٦

العقيلي: "فقد جرت العادة أن يأخذ الملحن الموشح المنظوم ويقطّع كلماته تبعاً لحروف المَدّ والإقصار والسكون والترنّم، ومتى استقام له الميزان مع الوزن الشعري بدأ في إيجاد اللحن بعد اختيار النغمة المناسبة، فيلبّس الكلمات المقطّعة الموزونة ألحانه الجديدة، وبذلك يصبح لحناً موشّحاً يستسيغه السمع المرهف والذوق السليم" [٢].

والمعروف في أصل وضع كتاب الأغاني أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا مائة صوت ففعلوا، ثم أن يختاروا منها عشرة ففعلوا، ثم أن يختاروا منها ثلاثة ففعلوا فكان مما اختاروه:

١) لحن ابن محرز في شعر المجنون:

إذا ما طواك الدهر يا أم مالكٍ

فشأن المنايا القاضيات وشانيا

واللحن من **الثقيل الثاني** ، أما الشعر فمن البحر **الطويل.**

وهذا دليل واضح على أن إيقاع اللحن لم يكن متوافقاً بالضبط مع الوزن الشعري، وهذا معناه أن الملحّن كان يتصرف بمدٍّ بعض الحروف، وربما بخطف حروف أخرى، في مواقع معينة لكي يتم

---

٢ لننتبه جيداً إلى عبارة "لحناً موشحاً"، ففيها الدلالة على أن الموشحات الحلبية ليست كالأندلسية، فقد استعارت طريقة الموشح الأندلسي للموسيقى والغناء فحسب، وليس لطريقة النظم. فأدوار الموشح الحلبي تُكرر فتقابل أبيات الموشح الأندلسي، والخانة في الموشح الحلبي تقابل القفل والخرجة في الموشح الأندلسي، أما الشعر فيها فليس له أية صلة بطريقة نظم الموشح الأندلسي، حيث يلحن للموشح الحلبي غالباً أربعة أبيات من الشعر القريض العادي، ويوضع لهذه الأبيات لحن على إيقاع مختلف، وتطبّق في ذلك قواعد الغناء المتقن. انظر "فؤاد رجائي"، من كنوزنا ص ذ ــ ر حيث يضيف " إن سبب تغلب الشعر القريض في موشحاتنا القديمة الملحنة على طريقة غناء الموشحات الأندلسية هو أن الموشح حين انتقل من الأندلس إلى المشرق وخاصة إلى حلب، أعجب الحلبيون بطريقة غنائه و لم يُعجبوا بطريقة نظمه بسبب انتشار الزجل فيه".

التوافق. ويلاحظ في هذا الشعر، والأشعار الغنائية عموماً، أن الملحن قد اختاره **لكثرة حروف المدّ فيه**، ولاسيما الألف، وهذه الحروف تتيح الإطالة بالمقدار الذي يوافق الملحن ليركّب الكلام على الإيقاع.

ويلاحظ أن كل حروف المدّ في هذا الشعر هي من حرف الألف.

المعروف أن البحر الطويل هو على وزن (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) في حين أن الجملة الإيقاعية للثقيل الثاني، كما سبق وبيّنا، هي على وزن (مستفعلن ـَ ـَ ـَ)، فالجملة تنتهي بالفاصل الذي هو مّدّ يتيح للملحن إما أن يملأه بالكلام وإما أن يركز عليه فيّدخل في الغناء "سحبة" على المدى الذي يكفي اللحن والإيقاع.

ورغبةً في توضيح طريقة التوفيق بين الإيقاعين على أسلوب الغناء المتقن في أبسط أشكالها، نضع حلاً تصورناه دون أن ندّعي أن ابن محرز اتّبع هذا الحل أو مثله.

ويمكن أن نتصور أن اللحن يبدأ بنقر الإيقاع فقط، أو بمصاحبة موسيقى لهذا النقر، حتى يصل إلى نهاية الفاصل فيضع في مكان آخر زمان سكوت نقرة مجاز، ويرافق هذه النقرة أول حرف من الشعر وهو حرف (إ). وبعدها يصبح سهلاً عليه أن يوافق الكلام على وزن (مستفعلن) يليها مّدّة على مدى زمانَي سكون (ـَ ـَ) ثم نقرة مجاز يوافقها الحرف الأول من الشطر الثاني وهكذا..

وعلى هذا يكون التقطيع:

مستفعلن ـَ ـَ إ   ذا ما طوا ـَ ـَ ـَ   ك الدهر يا ـَ ـَ أُمْ   مَ مالكٍ ـَ ـَ

فـ شأن المنا ـَ ـَ ـَ   يا القاضيا ـَ ـَ تِ   وشانيا ـَ ـَ (نقرة مجاز للحرف الأول من البيت التالي).

وبهذا يكون قد حوّل كلام الشعر كله إلى وزن مستفعلن.

ويلاحظ هنا أن للملحن أن يستعمل كل زمان الفاصل للمدّ، أو أن يستعمل مكان نقرة المجاز لحرف واحد. كما يلاحظ أن آخر جملة في كل شطر تأتي على وزن (مفاعلن) وهي أقصر من (مستفعلن) فيُضطر إلى إطالة الميم في (أمَّ مالكٍ)، وإطالة الواو في (وشانيا)، وهما حرفان يقبلان هذه الإطالة المحدودة. ومثلهما الإطالة في التنوين بعد (مالكٍ).

٢) لحن إبراهيم الموصلي في شعر العرجي:

إلى جيداءَ قد بعثوا رسولاً

ليُحزنها فلا صَحِبَ الرسولُ

واللحن من **الثقيل الثاني** أما الشعر فمن البحر **الوافر.**

وفي تصورنا أن التوافق بين البحر الوافر وإيقاع الثقيل الثاني بحاجة إلى تصرف مختلف من قبل الملحّن.

وأتصوّر أن الموصلي بدأ بالإيقاع بعد (مستفـ..)، أي عند (ـعلن)، وبهذا يتوافق وزن الشعر مع الإيقاع كما يلي:

(مستفـ) إلى جيداء قد بعثوا رسو لا ـ ليحـ زنها فلا

صحب الرسو ـ لُ

ويلاحظ أن التقطيع الجديد بإضافة سببين من الموسيقى أو الإيقاع جعل البيت كما لو كان مقطّعاً إلى مستفعلن أو متفاعلن، فجعل البحر الوافر وكأنه البحر الكامل.

وقد اعتبرنا أن الموصلي لم يستخدم الفاصل. ويُنتبَه إلى أن نهاية البيت (مدّ الواو ثم لام الرويّ المشبعة) تساوي جزء التفعيلة (مستفـ)، وبذلك يكون قد مهّد لدخول البيت الثاني.

٣) لحن ابن محرز في شعر نصيب:

أهاجَ هواك المنزل المتقادمُ

نعمْ، وبه مما شجاكَ معالم

واللحن من إيقاع **الهزج** أما الشعر فمن البحر **الطويل**.

والهزج الذي هو موصِّل يتيح التصرف بسهولة، ولاسيما من خلال حروف المَدّ، وكلها من حرف الألف.

وفي هذه الحالات الرئيسية الثلاث دليل لا يدحض على أن الملحنين كانت لهم ، منذ ذلك العصر ، أساليبهم في تكييف اللفظ بما يوافق الإيقاع الموسيقي.

ويروى صاحب الأغاني أيضاً أن نافد الدلاّل المخنّث الحجازي لحّن شعراً لِعُمر ابن أبي ربيعة على إيقاعين مختلفين:

ألم تسأل الأطلال والمتــــــربّــعا

ببطن حُليّا تٍ دوارسَ بلـــقعـــا

إلى السّرح من وادي المغمّس بُدلت

معالمه ويلاً ونكباء زعزعــــا

وقرّبن أسباب الهوى لمتيّـــــــمٍ

يقيس ذراعاً كلما قسن إصبـــعا

فقلت لِمُطريهنّ بالحسن إ نّمــــــا

ضررتَ فهل تسطيعُ نفعاً فتنفعا

فالشعر من البحر الطويل، والبيتان الأول والثاني من إيقاع **التقيل الأول**، والبيتان الثالث والرابع من **التقيل الثاني**. وهذا دليل آخر على أن التوافق لم يتم إلا عن طريق مهارة الملحن، رغم تباعد كل من الإيقاعين عن بعضهما وتباعد الاثنين عن وزن الشعر الملحّن.

ولاشك في أنه كانت في تلك الأيام أصولٌ محددة متعارف عليها للربط بين أحد الإيقاعين الثقيلين والبحور الرصينة. وهناك قصة مشهورة عن إبراهيم بن المهدي واسحق الموصلي الذي صنع صوت:

قل لمن صدّ عاتبا ... ونأى عنك جانبا

قد بلغت الذي أرد .. تَ وإن كنتَ لاعبا

فكتب إبراهيم إلى إسحق يسأله عنه، فأجابه إسحق بشعره وإيقاعه ومجراه وأقسامه ومخارج نغمه وغير ذلك من الأوصاف. فغنى إبراهيم الصوت بدقة متناهية ٣.

ومما يُروى عن طُويس أنه كانت له طريقة طريفة في المواءمة، فقد كان يربط جسمه بأجراس ويرقص فيكيّف أصواتها وفق الإيقاع بينما كان يحاول في نفس الوقت أن يغني الشعر الذي كان يريد تلحينه ويقطّعه، ويعيد التجربة حتى تستقر المواءمة.

ويروي صلحب الأغاني أن أقدم صوت من الثقيل الأول غُنّي به في الإسلام غنته سيرين ٤ من شعر حسان بن ثابت:

---

٣ يستشهد بعض الكتاب المعاصرين بهذا المثال على أنه دليل على أنه كان يوجد لدى العرب تدوين للموسيقى في ذلك الحين، وهذا غير صحيح، فما أوضحه إسحق كان ضرورياً وكافياً، ذلك أن معرفة الإيقاع والمجرى (المقام الموسيقي) والأقسام (أي تقطيع الشعر حسب الإيقاع الموسيقي بما يختلف عن تقطيعه على وزن الشعر) ومخارج النغم (أي درجة نغمة البداية والقفلات وكانت تحدد بالوصف على أوتار العود ومواقع الأصابع منها) كان كافياً لمعرفة اللحن، إذ يقود إليه كلام الشعر بعد ذلك بسهولة. ومن المصطلحات التي كانت متعارفاً عليها ما ذكره ابن خرداذبة من أن "الإيقاعات يتفرع عن كل واحد منها مزموم ومطلق، وتختلف مواقع الأصابع فيهما فيحدث لها ألقاب تميز بها". وهذه القصة تبرهن على أن اللحن كان على أسلوب الغناء المتقن. وقد انكشفت رموز المجرى، أي المقام الموسيقي، إثر اكتشاف مخطوطة رسالة يحيى بن المنجّم في الموسيقى، وقد شرحها بتفصيل كبير الدكتور يوسف شوقي في كتابه "رسالة يحيى بن المنجّم وكشف رموز كتاب الأغاني"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦.

اولاد جفنـةَ عند قبر أبـيهمُ

قبر ابنِ ماريةَ الجوادِ المفضِلِ

يسقون مَن وردَ البريصَ عليهمُ

كأساً تصفّق بالرحيق السلسلِ

وأعتقد أن ثمة خطأً في رواية أبي الفرج الأصفهاني لأن وزن الشـعر ينطبق تماماً من الناحية الموسيقية على إيقاع الثقيل الثاني وليس الأول. فالشعر من البحر الكامل، وجملتـه (متفـاعلن) تتوافـق غنائيـاً مـع جملـة الثقيل الثاني (مستفعلن)، فلم يكن ثمة حاجة لأسلوب الغناء المتقـن، كمـا أعتقد ان الفترة التي غُني أثناءها الصوت كانت قبل ولادة الغنـاء المتقـن أي قبل خلافة علي، في حين أنه لو كان الإيقاع هـو الثقيـل الأول لكـان أسلوب الغناء المتقن محتّماً.

وقـد استشـهد زكريـا يوسـف فـي كتابــه "موسـيقى الكنـدي" بـإحدى الطرائف التي رواها ابو الفرج الأصفهـاني ليثبـت أن الموسـيقار يقطّـع الشـعر علـى مـا يناسـبه، وبتعبـير آخـر تطبيـق أسـلوب الغنـاء المتقــن. وخلاصة الحكاية أن اسحق الموصلي طلب من محمد بن راشد الخفّـاف أن يذهب إلى ابراهيم بن المهدي ليسأله عن قوله "ذهبـتُ" فـي الصـوت الذي غناه ابراهيم وهو:

ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبت منّي

لأنـه إذا قـال "ذهبـتُ" انقطـع اللحـن، وإذا مدّهـا للتوافـق مـع الإيقــاع أصبحت "ذهبتو" فقبح الكلام. فلما فعل محمد ذلك تغير لون ابراهيم بـن المهدي وانكسر وقال: يا محمد هذا ليس من كلامك وإنما هو مـن كـلام

---

٤ جارية كانت لرسول الله ص كان قد أهداه إياها المقوقس صاحب مصر مع ماريا القبطية في العام التاسع للهجرة فأهداها إلى شاعره حسان بن ثابت.

الجرمقاني (مشيراً إلى أصل إسحق الفارسي). قل له أنتم تضنعون هذا للصناعة ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث. قال محمد: فخرجت إلى إسحق وحدثته بذلك فقال: الجرمقاني؟ والله أشبهنا بالجرامقة لغةً هو الذي يقول "ذهبتو". وقضى بقية يومه مسروراً.

وما نراه هو أن هذه القصة لا تثبت أن الموسيقار هو الذي يتحكّم فيقطّع على هواه بما يناسب إيقاعه المختار، وإنما هو قد أسَر نفسه به، فوقع فريسة لمنافسه. ومن الواضح أن الصوت الذي غناه ابراهيم بن المهدي كان على إيقاع الماخوري الذي كان ابراهيم الموصلي، وهو أبو إسحق، قد ابتكره أصلاً بتمخير الثقيل الثاني ليقترب به من وزن الشعر، ولا سيما البحر الطويل. وقد رأينا ان وزن الماخوري هو مفاعيـ(لُ) أي فعولن تليها سكتة. وهذه السكتة جاءت لتُطيل "ذهبتُ" التي هي أصلاً أقصر من المعتاد نتيجة الزحاف، فكان لابد من إطالتها في الغناء لإشباع السبب المبتور أولاً، ولتغطية زمان السكون الذي يليها في الإيقاع ثانياً. والمشكلة التي أوقع ابراهيم بن المهدي نفسه فيها هي انتقاؤه شعراً جملته العروضية الأولى مصابة بزحاف، بينما كان الملحنون ينتقون شعراً فيه الكلمة كاملة الوزن وتنتهي بحرف مدّ لتسهل إطالتها مع الإيقاع. وقد أدرك ابراهيم ذلك وهذا سر تغير لونه وانكساره، ثم اعتصامه بنسبه، الأمر الذي يدل على إقرار شبه صريح بالخطأ.

لقد ولدت طريقة الغناء المتقن وهي تطبيق إيقاع مستقل على اللحن لا ينطبق على عروض الشعر المغنّى، نتيجة ضرورة ملحّة، فأجمل الأشعار كانت على البحور الطويلة، ولم يكن من الممكن، لمكانة

الشعراء، أن يُطلب منهم نظم شعر حسب الإيقاع الذي يريده الملحنون. غير أن تقدم الحضارة التي بلغت ذروتها في الأندلس، جعل ذلك ممكناً.

ولكن المطابقة بين وزنين مختلفين ساهمت في المزيد من التباعد بين نوعي الأوزان، حتى جاء وقت أصبح لكلٍ طريقه. وسرعان ما أصبح فقهاء كل من الشعر والموسيقى على غير وفاق، وبالذات في المرحلة التي بدأت فيها الحضارة تتبلور وبدأت أطُرُها ترسم من قبل عمالقة صدر الإسلام.

لم يهتم الموسيقيون بأوزان الأشعار كما لم يهتم العروضيون بالإيقاعات الموسيقية، وكان فن الشعر يعتبر، في القيم العربية الأصيلة ذات الأصل البدوي، أرفع مكانة من فن الموسيقى، الذي لم يرتقِ إلى مستوى العلم إلا بعد ترجمة المؤلفات الفلسفية اليونانية. في هذه الفترة، وقد بدأت بخلافة المأمون، أصبحت الموسيقى، بما في ذلك إيقاعاتها، تعتبر من فروع الرياضيات التي يجب على الفلاسفة الخوض فيها، بينما لم يكن عروض الشعر من اهتمامات الفلاسفة بل الأدباء والشعراء. إلا هذا الشرف الذي حظيت به الموسيقى منذ عصر الكندي لم يشمل عامة الناس فبقي الناس يسمونها "الملاهي" كما تدل على ذلك كتابات بعض المؤلفين التي وصلت إلى زماننا. بينما بقي كبار الموسيقيين والملحنين والمغنّين من حاشية الخلفاء والأمراء، وندر من كان منهم في زمرة المؤلفين.

ومن الواضح من القراءة المتعمقة في بطون التراث أنه تبلورت مع الأيام بين صفوف فقهاء الموسيقى مدرستان، الأولى يمكن تسميتها بالمدرسة الموسيقية العروضية التي تعتبر نوعي الإيقاع من أصل واحد، ويمكن تسمية الأخرى بالمدرسة العددية التي تنكر وجود الرابطة

وتعتبر أن الفن يعتمد على ابتكار مجالات مصطنعة للتوافق، وهذا هو أساس الغناء المتقن.

وفي حين استعمل عدد من الفلاسفة وفقهاء الموسيقى التفعيلات العروضية في كثير من الأحيان، أعرضَ العروضيون عن تحليل الإيقاعات الموسيقية، مع أن الخليل نفسه بدأ بالموسيقى أولاً فوضع "كتاب النغم" كما وضع "كتاب الإيقاع"، ولم يصل إلينا أيٌّ منهما، لأن العروضيين أخذوا منه ما أعجبهم وطرحوا الباقي، ولم يحذُ أحد منهم حذوه في الاهتمام بالنغم والإيقاع والعروض معاً.

ومع أن الأدبيات العربية أطنبت في مجال الشعر والشعراء في العصر الجاهلي، فإنها قلما تعرضت للموسيقى وإيقاعاتها، بل كثيراً ما جاء الحديث عن الأغاني بنصوص هذه الأغاني من الأشعار، دون توضيح كاف للحن أو الإيقاع، وحتى كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني الذي تضمّن الكثير من المعلومات الموسيقية جاء بتلك المعلومات على شكل مصطلحات احتاجت إلى حوالي عشرة قرون لكي يأتي من يفسر بعضها، وأصاب بعضهم وأخطأ آخرون.

وكما هو الحال عليه في أيامنا، نجد الكثير من الأغاني والأهازيج الشعبية يتوافق فيها وزن الكلمات والإيقاع، إذا استثنينا بعض حالات محدودة من مد بعض الحروف أو خطف لفظها، نتوقع أن يكون الأمر مشابهاً أيام الجاهلية، حيث استُعملت أوزان البحور الرشيقة للشعر المغنى على نفس الإيقاع. ومع هذا يبقى هذا القول فرضية تحتاج إلى المزيد من التعمق.

المبحث الثاني

المواءمة الفطرية في العصر الجاهلي

يقول زكريا يوسف [٥] روايةً عن ابن سينا [٦] إن الإيقاعات كانت في زمن الخلفاء الراشدين أربعة: الثقيل الأول ، والثقيل الثاني، وخفيف الثقيل، والهزج. ثم أضاف إليها **ابن محرز** إيقاعين آخرين هما الرمل والرمل الطنبوري، وفي العصر العباسي أصبحت الإيقاعات ثمانية [٧].

ويقول مجدي العقيلي [٨] إن أول من غنّى الثقيل الأول هو **سائب خاثر**، وأول من صنع ميزاني الرمل والهزج هو **طُوَيس** [٩].

وإذا صحت هذه الروايات فهذه الأعلام كلها عاشت في فجر الإسلام، وبهذا يحق لنا أن نستنتج أن الإيقاعات العربية، على الأقل الهامة منها، لم تكن معروفة قبل الإسلام.

وبهذا يحق للقارئ أن يتساءل: كيف كانت الإيقاعات قبل ذلك، أي في الجاهلية؟

يقول المسعودي روايةً عن ابن خرداذبه [١٠] المتوفى عام ٣٤٥ هـ "وكان الحداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر بن نزار بن معدّ

---

٥ في تحقيقه لكتاب "الكافي في الموسيقى" لابن زيلة.

٦ من كتابه "جوامع علم الموسيقى".

٧ يقول زكريا يوسف: "وكان أول من أخبرنا بها ابن خرداذبه نقلاً عن اسحق الموصلي..ثم ذكر لنا الكندي..". وقوله هذا غير صحيح لأن الكندي ولد عام ٨٠١ م أي قبل ابن خرداذبه بحوالي عشرين عاماً ومات عام ٨٦٥ م أي قبله بحوالي أربعين عاماً.

٨ السماع عند العرب ، الجزء الأول ص ٧٤-٧٦.

٩ نلاحظ أنه إذا صحّت مقولات هاتين الروايتين، فهناك خلاف واضح حول من وضع إيقاع الرمل، فهل هو ابن محرز أم طويس؟

سقط عن بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده، فجعل يقول: (يا يـداه يـا يداه)، وكان من أحسن الناس صوتاً، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فاتخذه العرب حداءً برجز الشعر، وجعلوا كلامه أول الحداء، فمنه قـول الحادي:

يا هادياً يا هادياً ويا يداه يا يداهْ

وكان الحداء أول السماع والترجيع في العرب، ثم اشتُقّ الغنـاء مـن الحداء" ١١

إن هذه القصة قديمة ومعروفة عن نشوء الحداء وبحـر الرجـز، وهـو أقدم أوزان الشـعر العربـي، وقـد أوردهـا **الفيروزبـادي** مـع بعـض الاختلاف، رواية عن **ابن العربي** المتوفـى عـام ٢٣١ هــ، وهـو نحـوي من مدرسة الكوفة.

---

١٠ موجز (اللهو والملاهي من رواية ابن خرداذبه عن كتاب "مروج الذهب" للمسعودي، ملحـق بكتاب الملاهي وأسمائها لأبي طالب المفضّل بن سلمة، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ص٤٠.

١١ في المخطوطة المشار إليها ذكر محققها غطاس عبد الملك خشبة أن النص هو (يا يداهُ يـا يـداه)، ومن الواضح في هذه الرواية الخلل في العبارة. فالنداء في (يا هادياً يـا هادياً) في الشـطر الأول هـي على وزن بحر الرجز (مستفعلن)، والمعروف أن هذه الروايـة تصوِّر ولادة بحر الرجـز مـن الحـداء، والمعروف أيضاً أن وزن بحر الرجز هو (مستفعلن)، بينما عبارة (يا يداهُ يا يـداهْ) ليسـت علـى وزن هذا البحر، بل ينطبق عليها وزن بحر الرمل، أي (فاعلاتن فاعلات). كذلك يواجهنا خطأ آخـر في النصّ المحقّق عندما تتكرر العبارة مع إضافة الواو في مكان غير صحيح أي (يا يـداه ويـا يـداه) وقـد يكون ذلك من خطأ النسّاخ. والرواية الصحيحة هي (ويا يـداهُ يـا يـداهْ)، وبهـذا الشـكل ينسـجم الوزن في الشطرين. وقد وردت هذه القصة بشكلها الصحيح في كتاب المستشرق الألمـاني مـارتين هارتمان "العروض والإيقاع ـ نشوء العـروض العربي" Martin Hartmann, Metrum und Rhythmus, die Entstehung der arabischen Versmasse, APA - PHILO PRESS, Amsterdam ومن الواضح أن نسخة المخطوطـة العربيـة الـتي قرأهـا هارتمـان كـانت الأصح.

ليس بالجديد أن نقول إن أخطاء النسّاخ في المخطوطات العربية قد أربكت تحقيق تلك المخطوطات، ولكن لعل من الجديد أن نقول إن أخطاء المحققين كانت أفدح، ولاسيما إذا كان محقق المخطوطة غير مختص في مجال محدد من موضوعها رغم علمه في المجالات الأخرى. ويتجلى الخطأ في فهم المصطلحات، فحين يحقق بعض المختصين في الفلسفة رسائل إخوان الصفا مثلاً يتيه في المصطلحات الموسيقية، وفي حين يحقق مختص في الموسيقى مخطوطة موسيقية تتطرق إلى عروض الشعر قد يخطئ في هذا المجال بسبب جهله بأوزان الشعر. وهذه هي مشكلة التخصصات الضيقة في عصرنا.

ويزعم غطاس عبد الملك خشبة محقق ذلك الجزء من كتاب المسعودي أن قول مضر بن نزار قابل للتقطيع على إيقاع الثقيل الأول كما يلي:

ه ه ه ~ ه ~ ~ ~ ه ه ه ~ ه ~ ~ ~

يا ها د يا يا ها د يا

يا يـ دا هُ وَ يا يـ دا هْ

ولا نشك مطلقاً في **خطأ** هذا التقطيع والمطابقة التي أجريت على أسلوب الغناء المتقن، أي بالمواءمة الاصطناعية، فقد أثبتنا في مكان آخر من هذا الكتاب انطباق الشعر بروايته الصحيحة انطباقاً طبيعياً تاماً على إيقاع الثقيل الثاني ١٢. صحيح أن بحر الرجز يوافق الحداء تماماً ولكن بحر الرجز والحداء لا علاقة لهما بالثقيل الأول، بل بالثقيل **الثاني**.

---

١٢ انظر : الإيقاعات العربية القديمة، إيقاع الثقيل الثاني.

ويروي المستشرق هارتمان نقلاً عن بعض مراجعه أن أول من عُرف بالغناء عند العرب القدماء قينتان هما الجرادتان في عهد عاد، كانتا ملكاً لمعاوية بن بكر العملاقي، كما يروي أن أهل اليمن كانوا يغنون بالمعازف، وكان غناؤهم على نوعين: الحنفي والحِميَري. ولا نستبعد أن تكون القينتان من أصل حبشي، غير أن تسمية نوعي الغناء تشير إلى أن الغناء كان عربياً. والمعروف أن الحضارة الحميَرية ما تزال تكتنفها الأسرار في بطون التراب. ويتابع هارتمان روايته فيقول إن قريشاً لم تكن تعرف من الغناء إلا إنشاد الشعر، حتى رحل النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي إلى كنف كسرى في الحيرة، حيث تعلم هناك الغناء وعزف العود، ثم عاد إلى مكة فنشر هذه المعرفة.

والرجوع إلى العديد من النصوص العربية القديمة يوحي لنا بالتوافق في الأصل بين أوزان الألحان العربية وأوزان الأشعار، على أساس أن أوزان الأشعار نفسها كانت هي الإيقاعات.

فابن خرداذبه يشير في أقواله عن الإيقاعات إلى أن ما عرفته العرب منها كان ثلاثة هي **الركباني** و**السناد الثقيل** و**الهزج الخفيف**. ثم يقول إن **الركباني** كان غناء قريش، فإذا قارنّا هذا القول بقوله إن قريشاً لم تكن تعرف إلا إنشاد الشعر، أمكن لنا أن نستنتج أن إنشاد الشعر كان نوعاً من الغناء على الإيقاع الشعري.

وليس هناك أي وصف للنوعين الآخرين. وربما كان السناد الثقيل أصل الثقيل الأول. أما الهزج الخفيف فالأرجح أنه كان لغناء يرافقه رقص.

ومن الطرافة بمكان سيرة **الأعشى**[١٣]، فقد كان، من جهة، من فحول الشعراء وله قصيدة تعتبر من المعلقات إذا عُدّت عشراً [١٤]، ومن جهة ثانية كان مغنياً يغني شعره ويتكسب به في تجواله في المناطق الحضرية في الجزيرة العربية حتى سُمّي "صنّاجة العرب". فالأعشى لم يكن من الشعراء الذين كانوا يمثلون قبائلهم فيفتخرون بها وتفتخر بهم، بل كان شاعراً ومغنياً محترفاً. ولكن ذِكره لم يخلّد إلا لشعره، إذ صمتت المراجع عن وصف ألحانه واقتصرت على شعره. ولكن من قرأ ديوانه متمعّناً في أوزانها وجد كثيرا الأشعار قيلت على البحور الرشيقة التي تعتمد على التفعيلة الواحدة وتصلح للغناء، كمجزوء الكامل:

وأخونُ غفلة قومها　　　يمشون حول قبابها
حذراً عليها أن تُرى　　　أو أن يُطاف ببابها

وهي قصيدة طويلة تصلح للسمر. ومثلها:

ولقد طرقت الحيَّ بعـدَ النوم تنبحني كلابُهْ
وإذا غزالٌ أحورُ الـعينين يعجبني لعابُهْ

كما أن كثيراً من هذه الأشعار كان ينطوي على زحافات سمجة وغير مألوفة في الشعر ولكن الغناء يخفيها، منها في قوله من البحر البسيط:

نام الخليّ وبتُّ الليل مرتفقا
أرعى النجوم عميداً مثبَتاً أرِقا

---

١٣ ميمون بن قيس بن جندل من بكر بن وائل المتوفى عام ٦٢٩ م أي بعد سبع سنوات من الهجرة، مدح الرسول ومات قبل أن يسلم.

١٤ التي مطلعها:

ودّعْ هريرة إن الركب مرتحلُ　　　وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ

يا ليتها وجدت بي ما وجدتُ بها
وكان حبٌّ ووجدٌ دام فاتّفقا
وكفلِ كالنقا مالت جوانبه
ليست من الزّل أوراكاً وما انتطقا

ففي قوله: "وكفلِ" زحاف مزدوج لا يقبله البحر البسيط في هذا الموضع، ولم يعرف مثله عند فحول الشعراء، ولكن الغناء يخفيه.

فالأعشى شاعر كان يعرف كل الأوزان ويغنّي أشعاره، وكان يغنيها قبل ظهور ما يسمى بالغناء المتقن، فمن الطبيعي أنه كان يغني أشعاره تارةً على شكل غناء مرسل، وتارةً على إيقاع أوزانها العروضية.

ومن المفيد التأمل في إيقاعات الخليج والجنوب العربي والمغرب العربي في أيامنا، فهي توحي بأنها موغلة في القِدم لطابعها الشعبي الفلكلوري، وأن نشوءها كان في مراكز حضارية كانت قبل الإسلام ذات أهمية كبرى ولكنها أصبحت من الأطراف في الدولة التي كبرت، فلم يكن المؤلفون يلقون إليها بالاً لانصراف اهتمامهم إلى العواصم، بل لم يكن اهتمام المؤلفين ليصل إليها في أيامنا إلا لأنها أصبحت الآن عواصم دول مستقلة.

ومهما يكن من أمر فلا بد من التأكيد على أن معنى "الجاهلية" ينصرف إلى المفهوم الديني ولا ينسحب إلى المفهوم الحضاري، فقد عرف العرب حضارات قبل الإسلام كحضارات التبابعة في اليمن والجنوب العربي وحضارات الغساسنة في الشام والمناذرة في العراق، كما اتصل العرب في الحرب والسلم مع جيرانهم الأحباش والفرس والروم. وما يزال الكثير من الجوانب الحضارية الناجمة عن تلك

الاحتكاكات يحتاج إلى استقصاء، فالحضارة التي بنت سد مأرب لا يعقل أن تكون بعيدة عن مفاهيم متطورة للموسيقى والإيقاع.

إلا أن هذا كله لا يوحي بأن التوافق بين الإيقاعين الشعري والموسيقي كان اصطناعياً على طريقة الغناء المتقن، وإنما كان طبيعياً، بل فطرياً.

الفصل الثاني

المواءمة الطبيعية في الأندلس

في قمة الازدهار الحضاري الأندلسي وُجد من كانت له دراية بالفنَّيْن، الشعر والموسيقى، أو جاء من دعا إلى تعاون بينهما، فتجاوب الشعراء. لقد كانت هناك مباريات في هذا الخصوص، وكان هناك مسؤولون يعطون مهمات، فيطلبون من الوشّاحين نظماً على أنساق معينة، أو تضمين معنى معيناً في الخرجة. وكثيراً ما غُني الموشح في حضرة مسؤول تضمن الموشح مديحاً له.

في كتابنا "أوزان الأشعار" تطرقنا إلى التجديد في الأوزان، كما تعرضنا للموشحات الأندلسية وبرهنّا بالأسلوب العروضي البحت على استخدام أوزان الإيقاع الموصّل المستقى من الإيقاعات الموسيقية في نظم العديد من الموشحات التي لم تُنظم على الأوزان الشعرية المعروفة، ولاسيما تلك التي وُصفت بأنها مضطربة الأوزان. ولكن بحثنا اقتصر على الأسلوب العروضي.

وما نود عرضه في هذا الفصل هو أن الموشحات الأندلسية [1] التي لم تنظم على أوزان عروضية تقليدية، قد نُظمت على أوزان تجديدية، وهذه كثيراً ما تتوافق مع الإيقاعات الموسيقية [2].

---

[1] لن نتعرض بأي تفصيل إلى الموشحات الأندلسية من الناحية الأدبية، فكتب الأدب ملأى بما يتعلق بذلك، وإنما يهمنا أوزانها. ولكن قد يفيد أن نذكر أن الموشح يتألف من حيث الأساس من قسم يسمى القفل، وآخر يسمى الأبيات. ويتناوب الشكلان. والقفل يأتي عادة في البداية وتليه الأبيات، فإذا بدأ الموشح بالأبيات سُمي أقرع. والقفل في آخر الموشح يسمى الخرجة. وتكون الخرجة عادة قمة من الصنعة، يستحسن أن تكون مثلاً دارجاً، أو عبارة عامية مستلطفة، أو بيت شعر مشهور ..إلخ. والمهم أن أوزان القفل تختلف غالباً عن أوزان الأبيات. والقفل قد ينقسم إلى

لم تُنظم كل الموشحات للغناء، فقد كان الكثير منهـا يمثـل أنواعـاً مـن الوشي المفنّن، يتضمـن الأوزان المبتكـرة عروضيـاً، وتداخـل الأوزان، وغير ذلك من الإبداعات، إلا أن الموشحات التي نُظمت من أجل الغناء كانت إما على أوزان الإيقاعات الموسـيقية أو وفقـت بينهـا وبيـن أوزان العروض.

وقد جـاءت الموشـحات المغنّـاة علـى الغـالب بوزنيـن مختلفيـن للقفـل والخرجة من جهة، وللأبيات من جهة أخرى، وهذا بحد ذاته يدل علـى أن غناءها كان على إيقاعين موسيقيين مختلفين، ناهيك عن كون الأقفال ذاتها كثيراً ما تتكون من تركيب إيقاعات مختلفة. وقد رأينا في دراسـتنا للإيقاعـات المعـاصرة وزنيـن لهمـا علاقـة بالأبيـات أولهمـا هـو **مـيزان دخول الأبيات الغرناطي** ووزنه (مفعولاتن مفعولاتـن)، **ومـيزان الأبيـات التونسي** ووزنه (مفتعِلاتن مفعولاتن)، وهما وزنـان متشـابهان حيـث لا يختلف الثاني عن الأول إلا بعملية تضعيف، أي إحلال سبب ثقيل محـل السبب الخفيف الثاني في الجملة الأولى. وهناك العديد مـن الموشـحات

أجزاء قد يصل عددها إلى ثمانية. أما الأبيـات فهـي ثلاثـة أو أربعـة في كـل دور، وكلهـا مـن وزن واحد مختلف عن وزن القفل، وكل منها له عادة فقرتان، وليـس بـالضُرورة شـطران لأن الشـطرين يتساويان. والتعقيد الوزني يتجلى عادة في القفل، بينما يكون للأبيات وزن أقرب إلى البساطة.

[٢] من المفيد هنا التطرق إلى ما توصلنا إليه في دراستنا للإيقاعات الموسيقية المعـاصرة (البـاب الثـالث من هذا الكتاب)، وهو الاستنتاج بأن الإيقاعات الموسيقية الطويلة لا يمكـن أن تنظـم شـعراً في بحـر تقليدي أو ما شابهه، وإنما يصلح لها التوشيح. ويجب ألا يُفهم مـن ذلـك الاسـتنتاج أن الموشـحات الأندلسية نُظمت لتتوافق مع إيقاعات طويلة جداً، وإنما هذا مجرد أسلوب نقترحه لنظـم موشـحات جديدة تشبه الموشحات الأندلسية. فالإيقاعات الطويلة نشـأت في عصـور متـأخرة مـن قبـل أنـاس متفرغين، بهدف إظهار البراعة. وكل ما نهـدف إليـه هـو عـدم قتـل هـذا الـتراث مـن الإيقاعـات الطويلة. والحقيقة أن الموشحات الأندلسية قد نظمت على إيقاعات غـير معقـدة أو طويلـة، لذلـك ينبغي عدم الخلط بين الفكرتين.

التي تتلاءم أبياتها مع هذين الوزنين، وحتى تلك التي يبدو أنها مختلفة عنها نوعاً ما، فالأرجح أنها هي. ومن ذلك أن موشحاً ما تبدو أبياته كلها على وزن (مفعولاتن فاعلاتن)، يتضمن على الأرجح زحاف السبب في عين فاعلاتن، وأنها توزن للموسيقى على شكل (فاعيلاتن) أي مفعولاتن.

أما أقفال الموشحات فهي التي تنطوي على تعقيدات، حيث تتداخل فيها الأوزان وتتبادل المواقع ويستعمل فيها اكثر من إيقاع، ولا غرو ففيها يتجلى التفنن.

إن من يريد أن يعرف وزن الموشحات الأندلسية التي لم تُنظم على بحور الشعر المعروفة، وتتسم مع ذلك بالتناظر والأشكال الهندسية وتغير القوافي والأوزان والاحتواء على أوزان غير تقليدية، ينبغي عليه ألا يبحث في وزن الموشح منطلقاً من اللغة والعروض فحسب، وإنما من الإيقاع الموسيقي في نفس الوقت أيضاً. إن هذا الكلام ليس جديداً في حد ذاته، فقديماً قال ابن سناء الملك "إن أكثر الموشحات ما لا مدخل لشيء منه من أوزان العرب، وما لها عروض إلا التلحين.." ولكن كيف؟

مع الأسف بقيت الموشحات الأندلسية محفوظةً نصوصُها دون ألحانها وإيقاعاتها. إلا أننا بعد دراستنا المفصلة لكل ما وصلَنا مما فسّره العرب أو دوّنوه من إيقاعات، نستطيع أن نخطو خطوة كبيرة في اتجاه كشف أسرار أوزان تلك الموشحات وعلاقتها بالإيقاع الموسيقي، ولاسيما الإيقاعات المغاربية، أي الأندلسية والمغربية والجزائرية والتونسية والليبية.

أولاً - أوزان هارتمان والإيقاعات الموسيقية

قبل حوالي مائة عام درس المستشرق الألماني **مارتين هارتمان** [٣] الموشحات دراسة تفصيلية، وكانت دراسته بالأسلوب العروضي البحت. كان هارتمان يبحث عن التجديد في الأوزان وارتباط هذا التجديد بعلم العروض. وكان يعتقد أنه توصل إلى تحديد عدد كبير من **البحور** الجديدة، فبلغ عدد ما توصل إليه مائة وستة وأربعين وزناً [٤].

درس هارتمان ٢٣٨ موشحاً، كان بعضها من النوع الذي كان ابن سناء الملك صنّفه من النوع الشعري، ومنها ما بُني على أوزان جديدة. وقد اكتشف هارتمان جزءاً من سر ما سُمّي بالموشحات ذات الأوزان المضطربة، فدرس التناظرات في كل جزء من الأقفال وكل فقرة من الأبيات، ثم حدد وزن الأصل في كل منها أي بعد استبعاد الزحافات. وحاول ربط هذه الأوزان بالبحور المعروفة واعتبرها أشكالاً متفرعة عنها. وهو على كل حال لم يضع التفعيلات وإنما جاء بالأوزان على الطريقة الأوربية التي لا تميز إلا شكلين، هما ما يسمونه بالمقطع

---

[٣] يعود الفضل في تعريف العرب على أعمال هارتمان الذي كانت كتاباته بالألمانية منذ مائة عام تقريباً، إلى الدكتور جودة الركابي أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة دمشق في الخمسينيات وما بعدها، وهو الذي حقق كتاب دار الطراز لابن سناء الملك. انظر "من كنوزنا" ص ١٠٣. وكان بحثي عن كتابات هارتمان في ألمانيا مضنياً تكلل أخيراً بالنجاح عندما وجدت كتابه الرئيسي مع بحثه في العروض العربي في مكتبة جامعة بامبرغ في مقاطعة بافاريا.

[٤] كتب الدكتور جودة الركابي في مقدمته لكتاب "دار الطراز" الذي حققه."هناك موشحات تشذ عن الأوزان التي ذكرها هارتمان ولا تخضع لها" ص١٤.

الطويل والمقطع القصير[٥]، كما أنه جاء بالأوزان على هذا الشكل لكامل الجزء من القفل أو الفقرة من الأبيات دون تقطيع إلى جمل.

وفي دراسة باللغة الألمانية لم تُعرّب بعد، وضعناها حول هذا الكتاب، أضفنا التفعيلات المناسبة لكل وزن، وربطنا أوزان هارتمان بأوزان الإيقاعات حيثما وُجد ذلك الارتباط.

ونقتطف من تلك الدراسة بعض النماذج التي جاء بها هارتمان، ونبين علاقة أوزانها العروضية بالإيقاعات الموسيقية، ولاسيما الأندلسية والمغاربية الأخرى، مع التركيز على الأقفال التي تتناوب فيها الأوزان:

النموذج الأول

الموشح	الوزن	الإيقاع المناسب
ميتات الدمنْ	فعْلن فا(عـ)ـلاتُ [٦]	الانصراف الجزائري [٧]
أحيين كربي	مستفعلاتُ [٨]	الدرج المغربي [٩]
وهل يتمكّن	فعولن فعولن[١٠]	الانصراف الجزائري [١١]
عزاء لقلبي	فعولن فعولن	الانصراف الجزائري

[٥] المقطع الطويل يعادل عندنا السبب (لا)، والمقطع القصير يعادل عندنا الحرف المتحرك الواحد (لَ). ويرمزون للسبب بإشارة (-)، وللمتحرك بقوس صغير جداً كالنقطة. وبهذا فالوتد الذي نرمز إليه بوزن (بلى) يكون شكله (. -)، والفاصلة التي نرمز إليها بوزن (لِمَلا) يكون شكلها (. . —). وفي ضوء هذه المقارنة استطعنا تقطيع الأوزان التي استنبطها هارتمان دون أن يقطّعها إلى جمل أي تفعيلات.

[٦] الإيقاع يزيد بنقرة تُضرب بين جزئي القفل.

[٧] الرواية الأولى.

[٨] الإيقاع ينقص حرفاً ساكناً فتُلفظ القافية بسرعة.

[٩] الرواية الأولى.

[١٠] في الشعر زحاف في الياء من (يتمكن) فيلزم إشباعها.

[١١] الرواية الثانية.

مت ياعزاهْ مستفعلاتُ الدرج المغربي [12]
شاهْ مستفعلاتْ(مع سحبة) الدرج المغربي [13]
أي مت ياعزائي ميتة الملوك.

النموذج الثاني

أهوى قمرْ أحوى أغَرْ حلو الرضابِ ألمـى
وعاذلــي لما نهـــى عن التصابي أعمى

والشعر كله ينطبق على إيقاع الدرج المغربي أو تملكيت الليبـي من الإيقاعـات المعـاصرة، كمـا ينطبـق علـى الثقيـل الثـاني مـن الإيقاعــات القديمة. ويُستنتج أن كلمة "ألمى" ونظيرتها "أعمى" تتضمنان "سحبة" عند حرف المدّ تكمل الوزن.

النموذج الثالث

ماس وانثنى ثَمِلا يختال تحت البردِ
فعْلن [14] فاعلن فَعِلن مستفعلن مفعولن

فوزن الجزء الأول هو تركيب مـن السـرير الليبـي، وهـو فعْلـن، مـع المخلص المغربي، وهـو فـاعلا(تُ) أي وزن فـاعلن يليـه زمـن سـكوت قصير. وبذلك يكون الوزن الإيقاعي للجزء: فعْلن فاعلا(تُ)

أما الجزء الثاني فيوافق الطبيلة الليبي محثوثاً.

---

[12] الرواية الأولى.

[13] ما نعتقده هو أن هذه الكلمة في الغناء يجب أن تتضمن "سحبة" تجعل الوزن مطابقاً لعبارة "مت يا عزاه" تجعله على نفس الوزن.

[14] الشعر يتضمن زحاف السبب في سين (ماس) أي أنها تُلفظ (ماسا) وهذا يُعرف من التناظرات.

وأما الجزء الثالث فتركيب يتألف من تملكيت الليبي أي مستفعلا(تُ) وهي مستفعلن يليها سكوت قصير، والطبيلة الليبي [١٥] بدون حثّ أي مفعولا(تن) وهي مفعولن يليها زمان سكوت بمقدار سبب.

النموذج الرابع

أدر راحاتي   على الراحاتِ

إننا إذا تصورنا أن حرف المد في (را) في كل من الشطرين يتيح المد بمقدار ثُمن الصوت، أمكننا التوصل إلى وزن الانصراف الجزائري ووزنه فعولن فعولن.

فيُغنّى : أدر را ـَ حاتي   على الرا ـَ حاتِ

وهذا تصرف يمكن أن يصنّف نظرياً ضمن الغناء المتقن، ولكنه خفيف جداً يجعله أقرب إلى المواءمة الطبيعية.

النموذج الخامس

بأبي عِلْقُ   بالنفس عليقُ

.. زانه رشقُ   والقدّ رشيق

ونتوافق الفقرة الأولى مع مجموع إيقاعين أولهما المخلص المغربي ووزنه فاعلا(تُ) وينتهي بسكتة قصيرة تقع بين كلمتي الفقرة، وثانيهما هو السرير الليبي ووزن (فعّلن). أما الفقرة الثانية فيصلح لها ميزان الانصراف الجزائري (الرواية الأولى) ووزنه فعّلن فا(عـ)لاتُ. وتكون النتيجة أن وزن الفقرة الثانية يأتي كمقلوب لوزن الفقرة الأولى.

النموذج السادس

مالي شمولُ   إلا شجونُ

مزاجها في الكاس   دمعٌ هتونُ

---

[١٥] يلاحظ التأثير الليبي الكبير، وقد نوّه هارتمان بتأثير طرابلس الغرب في الأدب الأندلسي.

فالجزء الأول والثاني والرابع هي على وزن مستفعلاتُ وهو وزن الدرج المغربي، ويشذ الجزء الثالث بوزن مختلف يجمع الدرج الجزائري ووزنه مفاعلن مع الطبيلة الليبي ووزنه مفعولا(تن) أي تتبعه سكتة بمقدار سبب خفيف.

النموذج السابع

شُهُبٌ تسبحُ   وبدري من الـــكل أملحُ

وأقرب الأوزان المغاربية إلى وزن الجزء الأول هو البطايحي الجزائري، ووزنه مفعولا(تُـ)لكَ، وتساوي فعْلن فا(عِـ)لُ.

أما الجزء الثاني فيتألف من إيقاعين هما الانصراف الجزائري ووزنه (فعولن فعولن)والدرج الجزائري حسب روايته الثالثة ووزنه (مفاعلن).

ثانياً - أمثلة على بُنى متكاملة لموشحات منتقاة

أتينا في كتاب "أوزان الألحان" بأمثلة مما سماه ابن سناء الملك بالموشحات ذات الأوزان المضطربة فأوضحنا أوزانها بالأسلوب العروضي، ويبقى هنا أن نبحث عن إيقاعاتها الموسيقية.

وفي ما يلي نأتي ببعض الأمثلة، منها ما وزناه عروضياً في كتابنا المشار إليه ومنها مضاف، ونبحث هنا عن إيقاعها الموسيقي.

١ - موشح "أنت اقتراحي"

وهو موشح جميل هاجمه ابن سناء الملك بلا هوادة فقال: "..وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، لا يحس الذوق صحته من سقمه ولا دخوله من خروجه، كالموشح الذي أوله:

أنت اقتراحي   لا قرّب الله اللواحي

من شاء أن يقول فإني لست أسمعْ

خضعت في هواكَ وما كنتُ لأخضع

حسبي على رضاك شفيع لي مشفّعْ

نشوان صاحِ   بين ارتياعٍ وارتياحِ

فها أنت ترى نبوّ الذوق عن وزن هذا الكلام، وماله عند الطبع الضعيف نظام.." ١٦.

وفي رأينا أن النسخة التي اطّلع عليها ابن سناء الملك قد غمطت الموشح حقه فانطلى ذلك عليه. والمشكلة الرئيسية هي أنه دمج بين فقرتين من كل بيت من الأبيات فضاعت معالم وزنه. وهنا نرى أن من الإنصاف لصاحب هذا الموشح أن نسرده كله، لإظهار كل مزاياه، وأن نكتبه كما يجب أن يُكتب:

قفل:	أنت اقتراحي	لا قرّب الله اللواحي
أبيات:	من شاء أن يقولَ	فإني لستُ أسمعْ
	خضعتُ في هواكَ	وما كنتُ لأخضعْ
	حسبي على رضاكَ	شفيعٌ لي مشفّعْ
قفل:	نشوان صاحِ	بين ارتياعٍ وارتياحِ
أبيات:	يا من يطيل عتبي	ولا يحظى بطايلْ
	أين الشمول باللهِ من تلك الشمايلْ	
	حبايل العقولِ	فدتها من حبايلْ
قفل:	هل في جماحي	شوقاً إليها من جُناحِ
أبيات:	حب الملاح فرضٌ	وباقي الظرف سنّه
	والحسن فتنة وَ	كفى بالحسن فِتنه
	ومن أبى التصابي	فإني أو فإنّه

١٦ ابن سناء الملك، دار الطراز ص ٣٧، والموشح الكامل ص ٨٢.

قفل: على انفضاحي من عُذْرٍ فيه فَساحـــي

أبيات: مَن منصفي اقتراباً إلى الله وحِسبَـــه

من معجَبٍ يقــولُ إذا استجفيتُ عُجبَـــهْ

بيني وبين بعض الـــــرقاق[17] البيض نِسبه

قفل: وفي الرماحِ بعض اختيالي ومراحي

أبيات: أما أنا فلم يبْـــــــقَ من قلبي بقيّـــه

من طول ما اتّقيتُ به عيني تَـقـيّــه [18]

أمنيةٌ ولا بُـــــــدّ منها أو مَـنـيّــه

قفل: بمستماحِ من سرها غير مبــــاحِ

أبيات: غيري إذا أحـــبَّ يداهـــي أو يداهـنْ

أما كفى الضنى ظا.... هراً والشوق باطـنْ

قد كنتُ ناســكاً أو كما كنتُ ولكـــنْ

قفل: حبُّ الملاحِ أفسدَ نسكي وصلاحـــي

ولنبدأ بالوزن العروضي:

فوزن القفل: مستفعلاتن مستفعلن مستفعلاتن

ووزن البيت: مستفعلن فعولن فعولن فاعلاتـــن

هذا مع زحافات بسيطة يقبلها علم العروض ولا تخفى علـى القارئ، ولاسيما بعد أن وضعنا الموشح شكلاً في قالبه الصحيح.

---

[17] في الأصل حسب تحقيق الركابي: الرفاق، والصحيح الرقاق وهي كالبيض صفة للسيوف.

[18] في الأصل حسب تحقيق الركابي :نقية، والأصح في رأينا تَقية، وهي مصطلح مشتق من الاتقـاء، ورد في بعض المذاهب الإسلامية بمعنى جواز حلف اليمين الكاذب إذا كان في ذلك خلاص الحالف من موت محقق، وبهذا يتحقق للشاعر جناس لطيف ومعنى خفي يفسره البيت الذي يليه.

وهذا وزن عروضي مبتكر، إلا أنه يعتمد على جمل (تفعيلات) وردت جميعاً في العروض التقليدي: فجملة مستفعلاتن هي الأولى من البحر المنسرح، وجملة مستفعلن هي جملة بحر الرجز، وجملة فعولن هي جملة البحر المتقارب، وجملة فاعلاتن هي جملة بحر الرمل.

أما بالنسبة للإيقاع الموسيقي ففي رأينا أن الموشح قد غُني على إيقاعات مركّبة من الإيقاعات القديمة:

فالقفل مؤلف من جزئين: أولهما(مستفعلاتن) بُني على إيقاع الثقيل الثاني وهو أحد أهم الإيقاعات القديمة، بعد ملء فراغ اثنتين من السكتات الثلاث الأخيرة وترك الثالثة كفاصل، أي تحويل (مستفعلن ~ ~ ~) إلى (مستفعلاتن ~) وهذا جائز حسب الفارابي وابن سينا. وثاني الجزئين بُني على دورين من الإيقاع ذاته مع المدّ مكان الفاصل في الدور الأول من هذا الجزء، واللفظ الكامل في الدور الثاني.

أما الأبيات فكل بيت مؤلف من فقرتين:

فالفقرة الأولى (مستفعلن فعولن) هي مبنية على الدمج بين إيقاعين قديمين: في الجملة الأولى على الثقيل الثاني وفي الجملة الثانية على الماخوري القديم (خفيف الثقيل الثاني) ووزنه مفاعيـ(لُ) أي فعولن مع سكتة قصيرة وراءها هي الفاصل.

والفقرة الثانية مبنية أيضاً على الدمج بين إيقاعين قديمين: أولهما هو الماخوري، مع سكتة تساوي فاصلاً قصيراً كما هو الحال في الفقرة الأولى، وثانيهما هو الرمل القديم.

وهكذا نستنتج أن الوزن الإيقاعي للموشح بُني على إيقاعات قديمة، هي الثقيل الثاني والماخوري والرمل، ومن هنا تنبع قيمته المضاعفة في

نظري، إذ يبدو أنه غُنّي في وقت كانت فيه تلك الأوزان ما تزال حيـة. والواقع أنه من غير المجدي البحث عن إيقاعات مغاربية توافقه.

٢) **موشح "سطوة الحبيب"** وهو أقرع أي لا يبدأ بالقفل :

بيت: سطوةُ الـ ـحبيبِ أحلى منْ جنـى النحلِ
وعلـى الـ كئيبِ أن يخضـَ ـع للـــــذلِ
أ نَا في حروبِ مَع الحـَ ـدَقِ النّـجلِ
قفل: ليس لي يـــدانِ بـأحوَ رَ فتّـــانِ
من رأى جفونَهْ فَقد أفْ ـسَدتْ دينَهْ

ومن دراسة التناظرات على مدى الموشح الذي لم نورده كلـه، تمكنّـا عروضيـاً مـن تحديد التشكيل واللفظ ومـن ثَمّ بنيـة الـوزن فـي ذهـن الشـاعر. وقـد وجدنـا مـن الناحيـة العروضيـة أن الشـعر سـليم الـوزن عموماً، وهو لا يخرج سواء في أبياته أو قفله عن وزن:

فاعلن فعولن مفعولن مفاعيلن

وكل ما يشوش القارئ هـو زحافـات غيـر مألوفـة لأن أصـل الجملـة العروضية غير مألوف بعد.

ومن الوزن الشعري ننتقل إلى البحـث عـن الإيقـاع. وقـد وجدنـا أنـه يتألف من دمج إيقاعين أولهما هـو المربّـع الليبـي ووزنـه فـاعلاتُ. أمـا الثاني فهو الأوفر المصري حسب روايته الأولى، والوزن هو مفعو(لن) مفعولن مفاعيـ(لن).

فيكون الجمع بين الإيقاعين:

فاعلاتُ مفعو (لن) مفعولن مفاعيـ(لن)
وتساوي: فاعلن فعولن ~ مفعولن مفاعيلن

وهكذا يتكون جزءان تقع السكتة بينهما فينطبقان على الوزن الشعري.

وقد أجرينا التجربة على أسلوب التدوين الموسيقي، ونتج أنه بالجمع بين الإيقاعين يصبح الإيقاع المركّب من خمسة وعشرين ثمناً، ويتواءم مع حروف الشعر كما يلي:

سط وَ ةُ الـ حَـ بيـ بِـ ~ أحـ لى من جـ نى الـ نحْـ لِ

ه ءَ ء ~ ه ه ~ ء ء ه ه هَ ء ء ~

ويستمر ذلك في الأبيات والأقفال.

٣) موشح " شمس قارنت بدرا "

وهو ذو قفلٍ مؤلف من جزئين وأبيات من ثلاثة أجزاء:

قفل: شمسٌ قا رنتْ بدرا راحٌ وَ نديـمْ

بيت: أدِرْ أكْ ؤس الخمرِ عنبريّـ ـيَةَ النّشرِ

إن الروْ ضَ ذو بِشرِ

قفل: وَقد درّ رَع النهرا هُبوب النّـ نَسيمْ

بيت: وسلّت على الأفْقِ يـد الغر ب والشرق

سُيوفاً من السبرقِ

قفل: وقد أضـ حك الزهرا بُكاء الـ غيومْ

وباتّباع منهج التناظرات على كل الموشح نستنتج بنية وزنه:

قفل: مفعولن مفاعيلن مفعولن فعـولْ

بيت: مفعولن مفاعيلن مفعولن مفاعيلن

مفعولن مفاعيلن

ومن البداية نلاحظ أن نهاية القفل (نسيم ، غيوم .. إلخ) تُمدّ بالغناء لتغطي وزن (مفاعيلن) أي مثلاً (نسيـ يـ مْ) وهذا أمر مألوف في

أواخر القفل (وقفلة المقام في الغناء)، بينما لا يحتاج الأمر إلى هـذا فـي أجزاء الأبيات. وبذلك يكون للموشح كله إيقاع واحد.

وهذا الإيقاع مركب من إيقاعين لكل جملة:

فالجملة الأولى (مفعولن) هي أحد أشكال خفيف الرمل من الإيقاعـات القديمة، كما تنطبق على إيقاعات كثيرة معـاصرة منهـا الـدرج التونسـي بشكله البطيء. أمـا الجملـة الثانيـة (مفـاعيلن) فمـن الممكـن أن توافقهـا صيغة اللماخوري القديم (مفاعيلُ) لا سيما إذا لم يُشبع الرويّ. ونلاحـظ أن الروي فعلاً لا يصلح للمدّ في غناء الموشح.

٤) موشح "**يامن أجود ويبخل**":

قفل: يامن أجو د ويبـــــــخلْ على شحّـي وافتقاري
أهواكْـ وعنْـ دي زيادةْ منها شـوقي وادكاري
بيت: أنا المشتا قُ المعنّـــــــى ولكنّـــــــي لا أبوحُ
إن كان الكتـ ـمان معنى فلي لفظـ ـهُ الفصـــيحُ
يا من جنـــــى وتجنّـــى شكوى لو كا نت تريحُ
قفل: صلْ وما أ راك تفـــعلْ ولكنْ عيـ ل اصطباري
حاشاكْ ـ من شكـ وى معادة تحشُّ نا راً بـــــنارِ

ومن دراسة التناظرات على مدى الموشح الذي لم نورده كله تبين أنه يتضمن الكثير من الزحافات في الأسباب مما يوجب إشباع العديد مـن الحروف المتحركة، وبالنتيجة يكون قفل الموشح على وزن:

مفعولاتن فاعـــــــلاتن مفعولاتن فاعلاتن

مفعولْ ـ فعْلن فاعلاتن مفعولاتن فاعلاتن

وتكون الأبيات على وزن:

مفعولاتن فاعلاتـــــــن مفعولاتن فاعلاتن

ونظراً لكثرة هذه الزحافات نكاد نميل إلى الاعتقاد بأن (فـاعلاتن) مـا هـي إلا (فـاعيلاتن) أي مفعولاتـن. فـإذا صـح هـذا كـان مـيزان دخــول الأبيات الغرناطي ووزنه (مفعولاتن مفعولاتن) هو الذي يصلح للأبيـات وللجزء الأول والثاني والرابع من القفل. وإن لم يصح كـان الأقـرب أن نعتبر الوزن مركّبـاً مـن الطبـل الليبـي (رقـم ٢٢/أ) ووزنــه مفعولاتـن، والمرزكـاوي الليبـي ووزنـه (مــ)ـفاعلاتن، أي فـاعلاتن تسبقها سـكتة قصيرة تكون فاصلاً بين الجملتين.

أما الجزء الثالث من القفل ووزنه (مفعولْ فعْلن فاعلاتن) فأعتقد أنـه يتـألف مـن تركيـب إيقـاعين همـا تملكيـت الليبـي، ووزنـه مسـتفعلا(تُ) والمرزكاوي الليبي ووزنــه (مْــ)ـفاعلاتن. وينجـم عـن دمـج الوزنيـن : مستفعلا(تن) فاعلاتن، وهاتان الجملتان تتناسـبان تمامـاً مـع مفعـولُ (أو مفعولْ) فعْلن فاعلاتن.

٥) موشح "حلّت يد الأمطار":

حلّت يَـ ـدُ الأمطارِ أزرَّ ةَ النُّوارِ

فيا خِدني

اشرب طا ب الصبوحُ في ذا اليومِ

في روضَـ ـةٍ تــفوحُ لدى الغـيمِ

قد أشرَ قتْ تــلوحُ على القـومِ

ووجهُ ذا النّـهارِ مغطّى بخمارِ

من الدّجْنِ

ومن خلال التناظرات على مدى الموشح الذي لم نورده كله يتبين أن بنية وزنه كلها من الموصّل جاء مع كثير من الزحاف، وهي:

مفعولن مفعولاتن   مفعولن مفعولاتن

مفعولاتن

مفعولن مفعولاتن   مفعولاتن

ويمكن مطابقة وزن هذا الموشح على عدة إيقاعات من ذات الأوزان الموصّلة، غير أني بعد التمحيص أرجّح أنه مبني على إيقاع مركّب من النجمة الليبي، وقد وزنّاه في حينه على مفعولاتن مفعولن وهذا الوزن لا يختلف عن مفعولن مفعولاتن فهو موصّل سباعي قُسم إلى جملتين لغرض التسهيل، والطبل الليبي ووزنه مفعولاتن. وهكذا يأتي دوْران من إيقاع النجمة الليبي ثم دور من الطبل الليبي في القفل، ثم يتناوب النجمة الليبي والطبل الليبي في الأبيات.

ثالثاً - الموشح الذي يحتاج في تلحينه إلى كلمة مستعارة

أفرد ابن سناء الملك لهذا النوع من الموشحات بحثاً خاصاً، وجاء بنموذج لذلك أسميناه الموشح العقدة لاختلاف المعاصرين في تفسيره، وسنجعله خاتمة البحث في هذا الفصل لأهميته الكبرى.

أما الآن فننتطرق إلى موشح لحّنه مجدي العقيلي وهو موشح:

صبرت والصبر شيمة العاني   ولم أقل للمطيل هجراني

معذبي كفاني

ويقول العقيلي:[19]

"إن هذا الموشح من ميزان المنسرح وقد خرج عن الميزان في معذبي كفاني فجبرنا هذا الكسر بكلمات (لالا) فأصبح الميزان هكذا (لالا معذبي كفاني لالا) فجبر الوزن". وهنا لابد من التوضيح بأن هذا كان نقصاً في شعر الموشح وليس كسراً، ونضيف فنقول إن هذا

[19] السماع عند العرب ص ١٤٠.

النقص كان مقصوداً. وسنوضح لماذا. ولكن الأهم من ذلك أن نوضح أن إضافة (لالا) قبل (معذبي كفاني) وبعدها لم تسد النقص وإنما أحدثت كسراً عروضياً فيه. ومن المؤسف أن الكثيرين ممن طالعوا الموشحات الأندلسية لم يحسنوا قراءتها ناهيك عن إدراك أوزانها.

فمنذ البداية يجب أن نعرف أن كلمة (معذبي) جاءت كجزء مستقل في القفل ذي قافية مستقلة، ويدل على ذلك نظائرها (بأشنبِ .. سقاني)، (في ربربِ .. غزلان)، (في مذنبِ .. بستانِ) ، (منسكبِ .. أرواني) ، ما حل بي .. كفاني) وللأسف لم يوضح ذلك محقق كتاب "دار الطراز" الذي كان من أهم مراجع الموشحات. والملاحظة الأخرى أن كلمة (كفاني) يجب أن تُقرأ على أساس أن لفظها (كا فا ني) أي مع زحاف السبب في الكاف بدليل نظائرها (غزلانِ، بستانِ)، وبهذا تتوافق القافية تماماً مع قافية الجزئين الآخرين من القفل (العاني، هجراني).

يقطّع العروضيون التقليديون البحر المنسرح على أساس (مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن) [٢٠]. وقد جاء الشاعر بالجملة الأخيرة (مفتعلن) على أساس زحاف الفاصلة الذي التزم به في جملة القافية (هجراني) غير أنه أحياناً أضاف زحافاً آخر عندما احتاج إليه في بداية تلك الجملة ومثال ذلك: كفاني.

وما ينقص هو بالضبط الجملة الوسطى أي (مفعولاتُ)، فمن أراد أن يكمل الوزن كان عليه أن يجعله هكذا: (معذبي لالالاَ كَـ..ـفاني)، وربما كان من الأفضل وضع آهات بدل اللالات.

---

٢٠ انتقدنا في كتابنا "أوزان الأشعار" هذا التقطيع بشدة واعتبرناه آذى هذا البحر فقل الشعر عليه، ووضعنا التقطيع البديل وهو (مستفعلاتن مستفعلن فعِلن). ولكني واثق من أن الشاعر هنا اعتمد التقطيع التقليدي لأن ما ينقص بين جزئي (معذبي) و(كفاني) هو بالضبط جملة (مفعولاتُ).

النموذج العقدة:

موشح "من طالب" لابن بقيّ:

لقد مات الدكتور فؤاد رجائي وفي نفسه شيء من موشح ابن بقي:

من طالبْ   ثار قتلي ظبياتِ الحـــُدوجِ   فتاناتِ الحجيـــجِ

ترميهم بسهـــامِ   حول البيت الحرامِ

فالشاحبْ   يشتهي قطف شقيق الأريـــجِ   قالت يا عاشقي جي

مرت بي فاصفررتُ   قالت أحبَبْتَ قلتُ

فالراغبْ   ثَمَّ في فصل التقى والعجيجِ   خلفَ الشوق الوهيجِ

قد طال الشوق طالا   وحظي منك لالا

فقد قرأ عن ابن سناء الملك أن هذا الموشح لا يستقيم غناؤه إلا بإضافة عبارة "لا معنى لها" حسب تعبيره، هي عبارة **(لالا)** بين الجزئين الجيميين من البيت. وكان ابن سناء الملك قد اعتبر ذلك ناجماً عن نقص في الوزن الشعري للموشح، وبعبارة أخرى أن الإيقاع الموسيقي هو أكبر من وزن الشعر. وسنرى أن هذا الرأي غير صحيح.

تبدأ قصتنا عندما طلب الدكتور فؤاد رجائي من بهجت حسان تلميذ الشيخ عمر البطش تلحين هذا الموشح من جديد، نظراً لأن اللحن القديم غير معروف، واشترط عليه اختيار إيقاع يزيد على وزن الشعر بما يعادل سببين، وهذا يستتبع إيجاد إيقاع يستوعب الشعر مع عبارة (لالا) التي يجب أن توضع وراء كلمة (الحدوج) وما يناظرها. وقد وُلد لحن جميل إلا أنه لم يلبِّ المطلوب رغم أنه تضمن عبارة (لالا) في الموقع المحدد، ذلك أن الملحن اختار للموشح إيقاع "المدوّر العربي" وهو إيقاع

سنبرهن على أنه كان بعيداً عن قصة ولادة الموشح الأصلي، وبذلك فقد طبّق الملحن الحلبي عادته وهو أسلوب الغناء المتقن لا المواءمة.

لذلك علينا أن نحلل وزن الموشح ومن ثَمّ نحاول أن نكشف عما يناسبه من إيقاع موسيقي:

الخطوة الأولى ـ الوزن الشعري:

إن موشح "من طالب" الذي نحن بصدده هو خليط من نوعي الإيقاع الموصّل والمفصّل، حيث يوزن، بغض النظر عن الزحافات، كما يلي:

مفعولن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مفعولن فاعلاتن

مفعولن فاعلاتن مفعولن فاعلاتن

فالجزء الأول من البيت إيقاع موصّل ثلاثي، والجزء الثاني من البيت هو من البحر المديد، والجزء الثالث من البيت يجمع بين الإيقاع الموصّل الثلاثي وجملة بحر الرمل.

أما القفل فوزنه مثل الجزء الثالث من البيت، مكرراً.

وقد ورد زحاف السبب بشكله التقليدي في الموشح في عبارات (ظبيا..) و(.. فَ شقيـ..) و(بسهامٍ). ولكن يجب أن ننتبه أيضاً إلى زحاف السبب الذي ورد بشكله غير التقليدي في عبارة (وحظي)، ذلك أن الجملة العروضية هي أصلاً غير تقليدية فهي جملة (مفعولن) التي تتألف من ثلاثة أسباب متوالية أي (لالالا)، يدل على ذلك وزن نظائرها الذي جاء كاملاً في جميع الحالات، وهذا يتطلب أن تلفظ العبارة على شكل (واحظّي) سواء في الشعر أو الغناء.

الخطوة الثانية : الوزن بعد إضافة (لالا)

لكي نتمكن من التغلغل في عقلية الملحن القديم يحسن أن نحاول وزن الشعر بعد إضافة عبارة (لالا) بين الجزئين الجيميين من البيت. وهكذا نصل، مبدئياً، إلى الوزن التالي:

من طالِبْ ثار قتلي... ظبيات الـ...حدوج لالا فتانا...ت الحجيج

لالالا لابلى‌لا لَ بلى‌لا بلى بلى لا لالالا لابلى‌لا

مفعولن فاعلاتن فَعِلاتن مفاعلاتن مفعولن فاعلاتن

وهذا الشكل الجديد مشوش، ولذا فإننا نعذر الملحن المعاصر بالنسبة للصعوبة التي واجهها. ولكن لابد أن للمشكلة حلاً آخر.

إننا نستطيع منذ البداية أن نجد التناظر بين جملتين في البداية وجملتين في النهاية، أي وزن (مفعولن فاعلاتن)، وهاتان الجملتان هما على الأرجح الإيقاع الذي نبحث عنه، ولكن يبقى موقع (**لالا**).

قبل أن نضع الحلّ نرى أنه يجب أن نتساءل إلى أي مدى توافق إيقاع اللحن الجديد الذي وضعه بهجت حسان مع وزن الشعر مع استيعاب عبارة (**لالا**) التي يجب أن تقع بين الجزئين الجيميين من البيت؟

الخطوة الثالثة ـ مدى تلاؤم الإيقاع المعاصر المختار

لقد اختار الملحن المعاصر إيقاع "المدوّر العربي" وهو سداسي الأرباع وينطوي على سكتة في الربع السادس وتدوينه:

(٦) ء ہ ء ہ ہ ~

ووزنه: مفعولن مفعو(لن)

لابد أن يكون الملحن قد حاول مواءمة الوزن الشعري مع الإيقاعات التي يعرفها واستقر رأيه على هذا الإيقاع، وقد نجح جزئياً حيث أن

نصف الإيقاع المؤلف من ثلاثة من أرباع الصوت (أي ما يعادل ثلاثة أسباب متوالية) وهذا ينسجم مع عبارة (من طالبْ)، أما ما تبقى فمسألة فيها نظر. ولنعطه فرصته:

في ما يلي سنترجم اللحن المعاصر وإيقاعه، ومن اطّلع على بحثنا "طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" لن تصعب عليه قراءة اللحن[٢١].

في ترجمتنا لتدوين اللحن المعاصر للموشح خصصنا لكل سطر من التدوين سطراً فوقه لتحديد مواقع الكلام المغنّى، وسطراً تحته لتحديد مواقع نقرات الإيقاع، لكي يتمكن القارئ من تتبع ما نعرضه من أفكار.

---

[٢١] نوضح هنا باختصار طريقة التدوين لمن لم يطّلع على كتابنا "طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية: نبدأ التدوين من الديوان الأول الذي تستقر على إحدى درجاته جميع المقامات، وهو : (صول لا سي دو ري مي فا) والثاني مثله، ونرمز لكل علامة بأول حرف من اسمها (ص ل س د ر م ف) كما نرمز بحرف (و) للوحدة غير المحددة، ونعتبر الرمز مساوياً زمن السوداء (نوار)، ونجعل هذا الرمز مسبوقاً برقم الديوان تليه إشارات الرفع والخفض (وأهمها+ لرفع نصف درجة و× لزيادة ربع درجة و– لنقص نصف درجة و ÷ لنقص ربع درجة). ولمضاعفة زمن السوداء (البيضاء) نضع عليها ضمّة، ولضعف ذلك أي (المستديرة) تنويناً بالضم، أما لتنصيف المدة (ذات السن) فنضع على الرمز فتحة، ولتربيعها (ذات السنّين) تنويناً بالفتح..وهكذا. أما النقطة وراء العلامة فتعني إضافة نصف مدتها. وأما الثلاثية (أي ثلاثة وحدات في زمن وحدتين) فنرمز إليه بقوس حاد يتضمن ثلاثة وحدات، يسبقه رقم ٢ للدلالة على أن الوحدات الثلاث بين القوسين الحادين يجب أن تُقرأ في زمن وحدتين أي ٢<...>.

تدوين موشح "من طالب" [22]

الشاعر: ابن بقيّ

الملحن: بهجت حسان

الإيقاع: المدوّر العربي (٦) ء ه ء ه ه ~

المقام: الحسيني (–س ÷م)

من طا لبْ (موسيقـــــــــــــــــى) ثا.....رَقتـ...........لي

٢ص ل ل لً سً لً صً ١فـَ ٢صَ ل | ٢صَ. دً دً ÷سً سً لً ل

ء ه ء ه ه ~ | ء ه ء

ظبـ...يا...ت الـ....حـُ.....دو.....جِ لا..........لا(موسيقــــــى)

٢ر د ٢< ÷سَ لَ سَ> | ٢دَ ÷سً رً دً سً سً لً ل لً –سً لً صً

ه ه ~ | ء ه ء ه

(موسيقـــــــى) فتـْ....تا..نا...تِ الـ..حَـ...جيـ........جِ

١فـَ ٢صَ ل | ١فـ ٢ص ل ١فـَ مً ٢صً ١فـً مً مً رً ر||

ه ~ | ء ه ء ه ه ~||

تر..ميـ..هم بـــسـِـ..هـــــــــا..مِ

٢ص ص ١ر ٢صَ لَ سً دً سً لً ص |

ء ه ء ه ه ~ |

حو..لَ الـ....بيـ..تِ الـ.........حـ....را........مِ

١ف ٢ص ل ١فـَ مً ٢صً ١فـً مً مً رً ر||

ء ه ء ه ه ~ ||

---

[22] المصدر : من كنوزنا، فؤاد رجائي ونديم الدرويش.

وهنا نلاحظ ما يلي:

١ ـ يكمن أصل الخطأ في أن الملحن المعاصر اختار إيقاعاً موصّلاً كله، في حين أن وزن الشعر مزيج بين الموصّل والمفصّل. وهذا ما أوقع الملحن في العديد من المشاكل التي حاول معالجتها بالأساليب الموسيقية ولاسيما التصرف بالأزمنة التي تأخذها العبارات. فهو في سعيه للمواءمة بين الإيقاع والبيت اضطر لإيجاد مكان للحرف الذي زاد على الإيقاع على حساب الوحدة المجاورة ومن ذلك:

أ) في عبارة (ثار) أخذ للراء جزءاً من زمن (ثا)، و(ثا) هذه تعادل وحدها وحدة إيقاعية كاملة فجعل زمانها ثلاثة أرباع الوحدة فقط.

ب) حشر حرف الحاء من (الحدوجِ) مع الوحدة الإيقاعية التي سبقتها.

ج) ومثل ذلك الحاء في (الحجيجِ)

٢ ـ في البيت، الذي يتضمن ثلاث فقرات، وضع الملحن أربع أدوار من الإيقاع، أما في القفل الذي يتضمن جزئين فقد خصص دوراً من الإيقاع لكل جزء. ومن هذا نستنتج أن منطلقه كان الرغبة في مواءمةِ دورٍ واحد من الإيقاع مع جزء واحد من القفل على أن يكمل المواءمة بين الإيقاع وفقرات البيت بعد ذلك. وهذا ما أوقعه في العديد من المشاكل منذ البداية. ولنوضح ذلك:

أ) إن عبارة (ترميهم) تعادل ثلاث وحدات إيقاعية. أما عبارة (بسهامٍ) فقد اعتبرها مساوية لثلاث وحدات إيقاعية أيضاً، على أساس أنه يعتبر (بِسِ..) سبباً ثقيلاً يساوي في الموسيقى سبباً خفيفاً أي وحدة إيقاعية، فتبقى (..هامٍ) وهي تساوي بالفعل وحدتين وبذلك اكتمل دور

الإيقاع. وقد يكون هذا مقبولاً مبدئياً لوجود الزحاف في (بسهامٍ)، ولكن نظائرها لايوجد فيها هذا الزحاف.

ب) لذلك فعندما جاء إلى الشطر الثاني من القفل وقع في فخ ضرورة خطف حروف، أي لفظها بسرعة أكبر من سرعتها الأصلية، وذلك في موضع يثقل فيه هذا التدبير، حيث جاء وزن هذا الشطر بلا زحاف فظهر أن الكلام أكبر من الإيقاع.

فعبارة (عند البيـ..) تساوي طبعاً ثلاث وحدات إيقاعية. أما عبارة (..تِ الحرامِ) فيزيد فيه حرف الحاء على الإيقاع لأن وزن العبارة هو (فاعلاتن) بينما لا يتيح له الإيقاع إلا (فالاتن). ولذلك اضطُر إلى خطف اللفظ في هذه العبارة.

٣) حشر الملحن في الموشح فاصلين من الموسيقى الصرف بين الغناء كل منهما يعادل نصف إيقاع. وقد يمكن اعتبار هذا مقبولاً نوعاً ما، غير أن ورود الموسيقى الصامتة وراء عبارة (لالا) يمكن أن يوحي إلى السامع بأن إضافة (لالا) إلى كلام الموشح أمكن استيعابها من خلال إضافة الموسيقى الصرف التي تتسع إلى ما هو أكبر بكثير من العبارة المطلوب إضافتها، فالمكان يتيح وضع عبارة (لا) خمس مرات بدلاً من مرتين، فأين هذا اللحن من تحقيق الهدف؟

لم ينتشر هذا الموشح كثيراً لأنه ما زال لا يحمل من الروح الأندلسية إلا ما تحمله كلماته وحدها.

٤) ولعل الخطأ الأكبر الذي وقع فيه الملحن أنه لم يكتشف مواقع السكتات في الشعر، التي يجب أن تتوافق مع مواقع سكتات الإيقاع الموسيقي. وأكبر دليل على وجود السكتة هو تسكين حرف الرويّ في

كل من جمل: (منْ طالبْ، فالشاحبْ، فـالراغبْ)، وهـذا التسـكين يعنـي فترة صمت لابد أنها موجودة في الإيقاع.

وهكذا تبقـى المهمـة الأساسية مطروحـة وهـي البحـث عـن الإيقـاع المناسب.

الخطوة الرابعة : البحث عن إيقاع بديل

إن البحث عن الإيقـاع الصحيـح يتطلـب قبـل كـل شـيء معرفـة كُنـه الإيقاعات الموسيقية، ولا يتـم ذلـك إلا بمعرفـة جُمَلها. ففـي أيامنـا هـذه نسي الموسيقيون أوزان الإيقاعات وانقسامها إلى جُمل.

إن الأسلوب الذي نقترحه للكشـف عـن الإيقـاع ، سـواء بالنسـبة لهـذا الموشح أو غيره هو التركيز على الجمل العروضيـة والجمـل الإيقاعيـة والبحث عن التناظر. ويبدأ البحث عن التناظر في الشعر وحـده أولا ثـم في الإيقاع وحده، وأخيرا تناظر الاثنين مع بعضهما، فإن وجدنـا تطابقـاً أمكن لنا حتى معرفة نبرات الإيقاع.

سر (لالا)

ولكن قبل أن ندخل في البحث عن الإيقاع الملائم للموشح الذي نبحث فيه، لابـد لنـا مـن بحـث موضـوع عبـارة (لالا) ومـا إذا كـان لابـد مـن حشرها ليتم تطـابق وزن الشـعر مـع وزن الإيقـاع أم لا. وهـذه النقطـة الأخيرة هامـة للغايـة ولا نسـتطيع أن نمـر بهـا مـرور الكـرام. فمـن المعروف أن هذه العبارة وأمثالها تدخل في غناء الموشحات مثل **(يـالا)** و**(يا لَـلّي)** و**(يالَلا)** و**(يالَـلَـلّي)** و**(ياليل)**، وهي كلها جاءت في ما اعتقد

من كلمة **(يا الله)** شأنها في ذلك شأن كلمة **(هاللويا)** المعروفة لدى أهل الكتاب ومعناها "الحمد لله" ٢٣.

فعبارة **(لالا)** هي من الألفاظ ذات الأصل الصوفي وليست "لا معنى لها" كما ظن ابن سناء الملك الذي قال في مؤلّفه "دار الطراز" عن هذا الموشح إنه مما "لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازاً للمغني".

وهذه العبارة كما سوف نثبت ليست محشورة من قبل الملحن وإنما مضافة قصداً من قبل الشاعر أو الاثنين معاً إذ كان لهما هدف آخر أيضاً هو أن تكرار (لالا) في كل دور يتناغم مع عبارة (وحظي منك لالا) في الخرجة (القفل الأخير) بحيث يحقق جناساً لطيفاً. ومن المشهور عن الموشحات أن الخرجة تحتوي عادةً على عبارة يتمّ بها الطرب، بل قد تكون عبارة عامية تحقق هذا الهدف، فكيف بعبارة ذات أصل صوفيّ؟ لاسيما وأن المكان الذي قيل فيه الشعر كان حول البيت الحرام وقت الحج. وكيف بعبارة تحقق جناساً لطيفاً؟

كذلك فإن (لالا) تتيح تلويناً آخر، ولاسيما إذا جاءت في مواقع تفيد معاني أخرى ملائمة للمعنى، فهي تفيد النهي أو التأسف أو التهيُّب مما ينسجم مع معاني أقفال الموشح ، فعبارة (لالا) وراء (الحدوج) تتضمن معنى الحسرة على القتيل، ووراء (الأريج) معنى التحذير من الاشتهاء في المكان المقدس، ووراء (العجيج) معنى التعجب من الشعور الممنوع

---

٢٣ يرى مجدي العقيلي نفس الرأي، حيث يقول في كتابه "السماع عند العرب" إنها "تعني اسم الله العظيم في لغتنا القديمة والحديثة، ففي اللغة السومرية أصلها (انليل)، أي إله السماء والأرض والخصب، وفي اللغة الآرامية (ليل)، وفي اللغة العبرية (أيل) وهو اسم الله، كذلك في اللغة البابلية (ال) ومعناها اسم الله".

في فصل التُّقى. وما ألطفها إذا كُررت أيضاً بعد كلمة (قلتُ) حيث تعني إنكار المذنب الخجول الذي تؤكده عبارة (فاصفررتُ)، وتكون القمة بتكرار (لالا..) بعد (وحظي منك لالا).

لم يكن ابن سناء الملك موسيقياً وإن كان شاعراً وأديباً ذوّاقة، فهو معذور في مسألة الإيقاع ولكن كان عليه أن يتعمق في سر الصنعة من الناحية الأدبية على الأقل.

الإيقاع الملائم

بعد بحث طويل وتجارب ليس من المفيد التطرق إليها اهتدينا إلى الإيقاع الذي تدل دلائل كثيرة على أنه على الأرجح كان الإيقاع الذي غُنّي عليه الموشح في ذلك العصر الغابر، وهو إيقاع "القائم والنصف" المغربي. والبلاد المغاربية كما تسمى في أيامنا هي أقرب المناطق إلى الأندلس، وقد هاجر أغلب الأندلسيين إليها أو مكثوا فيها قبل انتشارهم في بلاد الإسلام الأخرى، بل إن الموشحات الأندلسية ذاتها كانت تسمّى "الموشحات المغربية" على اعتبار أن الأندلس كانت أقصى المغرب الإسلامي. ولا ننس أن المغاربة هم الذين حموا الأندلس من السقوط أكثر من مرة. والواقع أن ابن سناء الملك نفسه وهو مشرقي من مصر لم يتحدث في "دار الطراز" عن الموشحات الأندلسية بل عن الموشحات المغربية.

ويجمع إيقاع القائم والنصف المغربي [٢٤] بين الموصّل والمفصّل. ويتألف مجموع وحداته بكسورها من ثماني وحدات من ذات السن (٨َ)، وفيه ثلاث مواقع للسكتات منها موقعان لسكتتين كل منهما بمقدار

[٢٤] كان قديماً يسمى القائم والنصف المراكشي.

ذات السنين أي نصف وحدة، والثالث لسكتة بمقدار ذات السن. وتُـدوّن جُمله كما يلي:

ەَ ە ءَ ~َ ءَ ~َ ءَ ءَ ~َ

لالالا (بَـ)ـلى(بـ)ـلى لا(لا)

مفعولن (مـ)ـفا(عـ)ـلن فِعْـ(ـلن)

ونفهم الإيقاع أكثر إذا دوّناه بأسـلوب يجمـع بيـن العـروضَ والتدويـن الموسيقي هكذا:

مفعولن ~ً فا(عـ)ـلاتن ~َ

فهو في الحقيقة جملتان تتخللهما أزمنة سكوت.

وبهذا فالإيقاع ينطوي على مرونة كبيرة. فـإذا ملأنـا فـراغ السـكتتين الأولى والثانية وأبقينا على الأخيرة كان لدينا شكل:

مفعولاتُ فاعلاتن ~

أو: مفعولن مفاعلاتن ~

ففي مكان سكتة قصيرة من الإيقاع يمكن سكوت الشعر أو الغناء كما يمكن إيجاد مكان لحرف متحرك واحد. أمـا فـي مكـان السـكتة الطويلـة فيمكن سكوت الكلام أو إيجاد موقع لسبب كامل من الكـلام. كمـا يمكـن للشـعر السـكوت أو مـلء الفـراغ أو الاثنيـن معـاً. ولذلـك فيجـب أخـذ الاحتمالات الممكنة بعين الاعتبار بغرض المواءمة مع وزن الشعر.

وأحد الاحتمالات التي استعرضناها هو تنفيذ السكتة القصـيرة الأولـى وملء فراغ السكتة القصـيرة الثانيـة وتنفيـذ السـكتة الطويلـة فـي نهايـة الإيقاع بحيث يصبح لدينا:

(مفعولن ~ً فاعلاتن ~)

وبذلك نصل إلى أهم وزن في شعر الموشح وهو وزن **القفل**، وكذلك الجزء الأعظم من وزن الأبيات. فالإيقاع في هذا الاحتمال ينسجم تماماً مع كل جزء من جزئي القفل، أي بدورين من الإيقاع. وسنجد أن الإيقاع يصلح كذلك لأبيات الموشح، بتكرار الإيقاع ثلاث مرات في البيت الواحد.

ولكن الجميل أنه يصلح للبيت بأجزائه الثلاثة **سواء تضمنت عبارة (لالا) أم لم تتضمنها**، وإذا أثبتنا ذلك أثبتنا أن إدراج هذه العبارة كان مقصوداً وليس كحالة اضطرارية:

١) ففي حالة عدم إدراج عبارة (لالا):

أ) يُجمع الجزء الأول مع الجملة العروضية الأولى من الجزء الثاني (من طالبْ ~َ ثار قتلي ~َ) فيستغرقان دوراً واحداً وهذا واضح. وبهذا يساويه الجزء الثالث (فتانا ~َ تِ الحجيجِ ~َ) والجيم في الحجيج مشبعة لأنها رويّ في قافية.

أما ما يتبقى من الجزء الثاني (ظبيات الحدوجِ) فيجب أن ينطبق على دور واحد. فعبارة (ظبيا..) يسهل مطابقتها على (مفعولن ~ً)، لأن حرف الظاء هو في موقع زحاف الخبن أي سبب مبتور يجب إشباعه أصلاً لأنه جاء من وزن (فَعِلن) وأصلها (فاعلن)، وبهذا لا يبقى أمامنا إلا حرف الباء فيمكن أن يشبع تجاوزاً لينطبق على الإيقاع، ولا يشعر السامع به. ومن ثمّ تأتي (.. تِ الحدوج ~َ) وهي توافق نظائرها على وزن (فاعلاتن ~َ) الذي تليه سكتة.

ولنسترجع الإيقاع ونطابق الكلام (بدون لالا):

هَ هَ ءَ ~َ ءَ ~َ ءَ ءَ~

من طالبْ ~َ ثا رَ قتـ لي~َ

ظَبَـ يا ~َ تِ الـ حُـ دو جِ ~َ

فتْـ تا نا ~َ تِ الـ حَـ جيـ جِ ~َ

وقد أوضحنا المواقع التي يسكت فيها الإيقاع والغناء معاً.

وهذا يثبت أن الملحن لم يكن مضطراً لإدراج (لالا) بل كان يريدها، ويبقى السؤال: كيف استطاع أن يُدخل (لالا) ضمن الإيقاع؟

٢) في حالة إدراج (لالا)

يحتاج الملحن إلى تعديلات طفيفة لا تزيد على الاستفادة من مواقع بعض السكتات في الإيقاع بملئها بالكلام. ولنسترجع الإيقاع ونطابق الكلام:

هَ هَ ءَ ~َ ءَ ~َ ءَ ءَ ءَ ~َ

من طا لبْ ~َ ثا رَ قتـ لي ظَ

بَـ يا تِ الـ حُـ دو جِ لا لا ~َ

فتْـ تا نا ~َ تِ الـ حَـ جيـ ج ~َ

ترميهمْ ~َ بـــسهامِ ~َ حول البيـــــــ ~َ تِ الحرامِ ~َ

لحنٌ بديل

وقد وضعتُ لهذا الموشح لحناً بسيطاً بهدف توضيح المقصود بمثال وليس لادّعاء قدرة تلحينية. وآمل أن أحقق بذلك هدفاً لرجل مات وفي نفسه شيء من هذا الموشح، عسى أن تقر به نفسه. وطبقت على اللحن إيقاع القائم والنصف المغربي وجعلت لحنه على مقام " الخُزامى" وهو مقام عربي يسميه أهل الصنعة "الهُزام"، ونعتقد أن تسميتنا له هي الأصح وأن الهاء جاءت من اللفظ الأعجمي للخاء والله أعلم.

لحن بديل لموشح "من طالِبْ"

الشعر : ابن بقيّ

اللحن: أحمد رجائي

الإيقاع : القائم والنصف المغربي

المقام : الخزامى (هزام) (÷م ـل)

غناء: من طا لبْ ـً ثا رَ قتـلي ظَ

لحن: ١مَ ٢لَ صَ ـً لَ سً لَ صَ ١فـَا

إيقاع: هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَ ا

غناء: بـَ..ـيا تِ الحـُ..دوجِ لا..لا ـَ

لحن: فـَ ٢صَ لَ فـً ٢ لَ لً د َ٢> سً لً صً> ـَا

إيقاع: هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَا

غناء: فتـْ...تا نا تِ الـ..حَـ.....جيـ.جِ ـَ

لحن: ١فـَ ٢صَ لَ ـً ١فـَ ٢صً ١فـَ مَ ـَ ا

إيقاع: هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَ ا

ترميهم بـ..سها مِ حو ل البيـ ـً تِ الـ..حَـرا........مِ

٢دَ سَ دَ ـً سَ دً رَ سَ ـَ ا ٢سَ لَ سَ ـً لَ دً ٢> سَ لَ صَ > ـَ

هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَ ا هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَ

تر...ميـ....هم بـ....سِـها....مِ ـَ حول البيـ...تِ الحَـ..را مِ ـَ

٢صَ ١فـَ ٢صَ ـً ١فـَ ٢صً لَ ١فـَ ـَ ا١فـَ مَ فـَ ـً مَ ٢صً١فـَ مَ ـَا

هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَ ا هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَا

لا.. لَـلا لَـلا لَـ...ـلا......لا ـَ

٢دَ. رً مَ دً سَ لً صً فـً مَ ـَ

هَ هَ ءَ ـً ءَ ـً ءَ ءَ ـَ

الفصل الثالث

مهام للشعراء والملحنين لإحياء التراث العربي

بعد أن اندثرت الإيقاعات العربية القديمة أو خضعت لتطورات كثيرة أضاعت جذورها، بتنا نواجه إيقاعات معاصرة نشأت في رأينا من ثلاثة مصادر: تطور الإيقاعات القديمة، وبروز الجذور المحلية الأخرى، ونتيجة التأثر بالجوار.

لذلك فقد كان من أهم أهداف الكشف عن أوزان الإيقاعات العربية القديمة إعادة استعمالها في موسيقانا المعاصرة، الأمر الذي قد يتعذر على الموسيقيين بمجرد استعمال لغة العروض، ولذلك فإننا نرى أن بحثنا لا يكتمل إلا بمحاولة تدوين هذه الإيقاعات بلغة الموسيقى. وهذا ما سوف نفعله في سياق هذاالفصل.

ومن ناحية أخرى فإننا لم نجد حتى الآن أية محاولة لاستعمال البحور الشعرية كإيقاعات في التلحين. ففي الوقت الذي يتقن فيه الملحنون أعداداً كبيرة من إيقاعات الموسيقى، نرى أكثرهم أبعد ما يكون عن استيعاب أوزان الأشعار، في حين أن هذه الأوزان ليست سوى إيقاعات، كثيراً ما تكون أبسط من الإيقاعات الموسيقية، ولكن لم يعلّمهم إياها أحد لأن الأدب والشعر، كما هو سائد في الأفكار، تخصصٌ مختلف عن التخصص في الموسيقى. وكل سعينا يتلخص في إيضاح وحدة الموضوعين أصلاً.

ولذلك فقد رأينا أنه قد يكون من المفيد تصوير بحور الشعر للموسيقيين على شكل إيقاعات موسيقية، الأمر الذي نحاوله في هذا الفصل.

وفي محاولتنا تدوين أوزان الأشعار وأوزان الإيقاعات العربية القديمة لجأنا إلى استخدام طريقتنا في التدوين التي لا نشك في أنها أسهل بكثير من أسلوب التدوين الغربي الذي ساهم، على إيجابياته في حفظ التراث، إلا أنه أدّى إلى قطع الصلة، من حيث التدوين على الأقل، بين نص الأغنية ونص اللحن وإيقاعه.

ولا نستطيع أن نعِد في تدوين أوزان الشعر والإيقاعات القديمة بالصحة المطلقة في تحديد مواقع النقرات القوية والخفيفة، أو في تحديد السرعة الكلية، حيث تبقى القضية اجتهادية.

والوجه الأخر للعملة هو أننا لم نجد حتى الآن من يستعمل إيقاعات الموسيقى، قديمها وحديثها، كأوزان تصلح للأشعار. مع أن العرب القدماء قد حاولوا ذلك، والمثال المشهور عن أبي العتاهية في قوله:

للمنون دائرا　　تٌ يُدرن صرفها
هنّ ينتقيننا　　واحداً فواحدا

يثبت أنه قال هذا الشعر على وزن الرمل الموسيقي بالصيغة التي عُرفت في عصره. وقد وزنّاه عروضياً على (فاعلن مفاعلن) والأصح موسيقياً أن يوزن على (فاعلاتُ فاعلن)، والأمر في النتيجة سيّان.

لذلك فقد كانت محاولاتنا للكشف عن الأوزان العروضية للإيقاعات العربية القديمة من جهة، والإيقاعات المعاصرة من جهة أخرى، تستهدف توفير الإمكانية أمام الشعراء لاستعمال تلك الإيقاعات كبحور شعرية جديدة، الأمر الذي نحاول أن نرسم له المنهج بخطوط عريضة في هذا الفصل، ثم ننفذه في الفصل الذي يليه .

البحث الأول

محاولة لتدوين الإيقاعات العربية القديمة موسيقياً

انطلاقاً من البُنى التي حددناها للإيقاعات العربية القديمة في الباب الثاني من هذا الكتاب سنحاول في ما يلي تدوينها موسيقياً، على أمل أن يطلع الموسيقيون عليها وأن يطبقوها في ألحانهم. كما سنحاول أن نضع لها أسماء في صيغة أوصاف، تميز كلاً منها ضمن فئته، مشتقة من التصرفات المشروعة في عرف الموسيقيين العرب الأوائل، والتي أدت إليها. أما في مسألة التمييز بين النقرات القوية واللينة فاعتمادنا الأساسي عندما يشح النص، على المنطق المُستقى من تنظير العرب الأوائل، وإن عزّ ذلك فعلى الاجتهاد.

وقديماً قيل: ما لا يُدرك كلّه، لا يُهمل جُلُّه.

١ ـ الثقيل الأول

أ ـ دور الأصل (٨) ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ~ ~

مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعولاتن)

ب ـ حثيث الثقيل الأول [١] (٤) ٥ ٥ ٥ ~

مفعولا(تن)

ج ـحثيث حثيث الثقيل الأول (٤َ) ٥َ ٥َ ٥ ٥

فَعِلن

د ـ المُشبّع (٨) ٥ ٤ ٥ ٤ ٥ ~ ٤ ~

مفعولاتن مفـ(ـعو) لا(تن)

هـ ـ محذوف الفاصل (٥) ٥ ~ ٥ ~ ٥

فعْلن مفعولن

---

[١] هو خفيف الثقيل الأول نفسه.

و- حثيث محذوف الفاصل (٥َ) ه ه هَ

مفعولُ

ز - المضاعف (١٦) ه ه ه ~ ه ~ ~ ~ ءَ ~ ~ ه ه ه ~ ه ~ ~ ~

مفعولا(تن) مفـ(ـعولا تـُ)ـكَ مفعولا(تن) مفـ(ـعولاتن)

ممخّر الثقيل الأول

ح - المثّلث المنصّف (٢٤َ) ءَ ه ء ه ءَ ه ه ~ ءَ ه ءَ ه ء ه ه ~

مفاعلن مفاعيـ(ـلُ) مفاعلن مفاعيـ(ـلُ)

ط - المثلث المنصّف الثاني(٢٤َ) ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ه ه ~ ~

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفـ(ـعولن)

ي - المضاعف المطوي (١٦َ) هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ ~

مـ(ـفا)عـ(ـلن) فـَ(ـعِلا) تـ(ـن) فـَ(ـعِلن)

ك - المضاعف المشبع (١٦َ) هَ ء هَ ء هَ ءَ ء ه هَ ءَ ء

مــفا عـلن فَـعِلا تــن فَـعِلن

ل - المضاعف المضعّف (١٦َ)هَ ء هَ ء هَ ءَ ء هَ هَ ه ء ءَ

مفاعلــــن فَعِلن متفاعِـــــلُ

م - ربع ثلاثة أدوار مشبّع (١٢َ) ءَ ه ءَ ه ه ء ء

مفاعلن مفعولن

٢ - خفيف الثقيل الأول

أ - الأصل (٤) ه ه ه ~

مفعولا(تن)

ب - الحثيث (٤َ) هَ هَ ه

فَعِلن

ج ـ مضاعف الحثيث (٨ً) ةَةَه ةَةَه

فَعِلن فَعِلن

د ـ مقلوب مضاعف الحثيث (٨ً) ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ

فاعلُ فاعلُ

هـ ـ مضعّف المقلوب الحثيث (٨ً) ةَةَةَ ه ~ ءَ

فَعَلَكَ فا(عـ)ـلُ

و ـ المضاعف المضعّف (١٦ً)ةَةَه ه ء ء ه ه ه ء

فَعِلن فعْلن مفعولاتن

ز ـ المثلث (٢٤ً) ةَةَةَ ء ~ ةَةَه ه ء ه ء ه ه ه ء

فَعَلَكَ فعْـ(ـلن) فَعِلن فعْلن مفعولاتن

ح ـ المضاعف المشبّع الممخر (٨) ه ه ه ء ءَ ه ه ه ءَ ه

مفعولاتن مفاعيلتن

٣ ـ الثقيل الثاني

أ ـ دورالأصل البطيء (١٠) ه ~ ه ~ ~ ه ~ ~ ~ ~

فعـ(ـلن) مفـ(ـعولن) فعـ(ـلن مفعولن)

ب ـ الحثيث (١٠ً) ه ه ~ ه ~ ~ ~

مستفـ(ـعـ)ـلن ~ ~ ~

ج ـ المشبّع مبتور الفاصل (٧ً) ه ه ءَ ه

مستفعلن

د ـ ذو المجاز الحثيث (١٠ً) ه ه ~ ه ~ ءَ

مستفـ(ـعـ)ـلن (فعْـ)ـلُ

هـ ـ ذو المجاز المعدّل (١٠ً) ه ه ~ ةَ ء ~ ءَ

مستفـ(ـعـ)ـلُ فا(عـ)ـلُ

و ـ ذو المجاز المعدّل الثاني (١٠َ) ٥ ٥ ٥ ٥ ـَ ءَ

مفعولن فا(عـ)لُ

ز ـ المشبّع قصير الفاصل (٧) ٥ ٥ ٥ ٥ ~ ٤ ~

مفعولن مفـ(ـعو) لا(تن)

ح ـ مضاعف قصير الفاصل

(١٤) ٥ ٥ ٥ ٥ ~ ٤ ~َ ءَ ٥ ٥ ٥ ٥ ~ ٤ ~

مفعولن مفـ(ـعو)لا(تن فَـ)ـعلاتن مفـعولا(تن)

ط ـ ممخّر الحثيث (٨َ) ٥َ ٥ ٥َ ء ء

مفاعلاتن

ي ـ مضاعف الممخّر الحثيث

(١٦َ) ٥َ ~ ٥َ ~ ٥َ ءَ ٥َ ~ ٥َ ~ ٥

مـ(فا) عـ(ـلا) تـكَ مـ(فا) عـ(ـلا) تـن

٤ ـ خفيف الثقيل الثاني (الماخوري)

أ ـ الدور الأصلي (٦َ) ءَ ء ٥ ـَ

مفاعيـ(ـلُ) أي فعولن ـَ

ب ـ المضاعف المشبّع (١٢َ) ءَ ء ٥ ءَ ٥ ءَ ٥ ءَ

مفاعيلُ فاعلاتُ

ج ـ المثلّث المعدّل (١٨َ) ءَ ء ءَ ٥ ٥ ءَ ٥ ءَ ءَ ء ٥ ـَ

مفاعلن فاعلاتُ مفاعيـ(ـلُ)

د ـ المضاعف المشبَع المشبّع (١٣َ) مفاعيـ(ـلُ) مفاعيلن

٥ ـ الرمل أو ثقيل الرمل

أ ـ دور الأصل البطيء (١٠) ٥ ~ ~ ٤ ~ ٤ ~ ~ ~ ~

مفـ(ـعولن) فعـ(ـلن) فعـ(ـلن مفعولن)

ب ـ الحثيث الممدود (١٠َ) ه ـَ ء ء ـَ ـَ ـَ ـَ

فا(عـ)ـلاتن ـَ ـَ ـَ ـَ

ج ـ المبتور المُشبع (٦َ) ه ءَ ء ءَ

فاعلاتُ

د ـ المبتور المطوي (٦َ) ه ءَ ء ـَ

فاعلا(تُ)

هـ ـالمبتور المضاعف (١٢َ)ه ءَ ء ءَ ه ءَ ء ـَ

فاعلاتُ فاعلا(تُ)

و ـ محذوف الفاصل (٧َ) ه ءَ ء ء

فاعلاتن

ز ـ مطوي محذوف الفاصل (٧َ) ه ءَ ء ~

فاعلا(تن)

ح ـ الدور الأعظم (٢٤) ه ~ ء ء ~ ~ ةَ ةَ ةَ ةَ ء ء ~ ~
ه ~ ء ء ~ ~ ه ~ ء ء ~ ~

فعْـ(ـلن) مفعو(لاتن) فَـعَـلَـكَ مفـعو(لاتن)

فعْـ(ـلن) مفعو(لاتن) فعْـ(ـلن) مفعو(لاتن)

ط ـ المضاعف المعدّل (١٢َ) ه ءَ ءَ ه ء ةَ ءَ ء

مفتعلاتن فَعِلن

ي ـ المضاعف المضعّف (١٢َ) ةَ ءَ ءَ ءَ ه ءَ ء ةَ ءَ ء

فَعَلكَ فاعلُ فَعِلن

ك ـ مبتور المربع المعدّل

(٢٤َ) ةَ ـَ ~ ةَ ـَ ~ ةَ ـَ ةَ ـَ ةَ ـَ ةَ ـَ ةَ ـَ ةَ ـَ ~

فـَ(ـعِلن) فـَ(ـعِلن) فِعْـلن مفعولاتن فَعِلن

ل ـ المشبع الحثيث (١٠َ) ةَ ءَ ء ةَ ءَ ء ةَ ءَ ة

فَعِلَتن فَعِلَتن

٦ ـ خفيف الرمل

أ ـ الأصل الممدود (٥) ء ه ~ ~ ~

فعلن (مفعولن)

ب ـ المشبّع (٥) ء ه ~ ء ه ~ ه ~

مفعو(لن) فعْـ(ـلن)

ج ـالحثيث (٥َ) ةَ ء ء

فعولن

د ـ المقصوص (٥َ) ء ه ~َ

مفعو(لُ)

هـ ـ المشذّب (٣) ء ه ~

مفعو(لن)

و ـ الدور الكبير

(١٨) ء ه ~َ ء ه ~َ ء ه ~ ء ه ~َ ء ه ~َ ء ه ~ ~ ~ ~

مفعو(لُ) مفعو(لُ) مفعو(لن) مفعو(لُ) مفعو(لُ) فعلن (مفعولن)

٧ ـ الهزج وخفيف الهزج

أ ـ الإطار (٨) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~

مفـ(ـعو) لا(تن) مفـ(ـعو) لا(تن)

ب ـ المنصّف المشبّع (٤) ء ه ء ه ء

مفعولاتن

ج ـ المنصّف المشبّع المطوي (٤) ه ه ~ ~

مفعو(لاتن)

د ـ حثيث المنصّف المطوي (٤َ) هَ هَ ~َ ~َ

فعـ(لَكَ)

هـ الثلاثي المضعّف: (٣) ه هَ ءَ ه

مفتعلن

و- الرباعي المضعّف (٤) ه هَ ءَ ه ه

مفتعلاتن

ز ـ الإطار المضعّف (٨) ه ~ هَ ءَ ه ~ ه ~ ه ~

مسـ(تفـ)ـعِلتن مفـ(ـعو) لا(تن)

ح ـ الممخّر (١٠َ) هَ ~ ه هَ ~ ه

فـ(ـعو)لن فـ(ـعو)لن

ط ـ الممخّر الثاني (٦) ءَ ه ءَ ه هَ ءَ هَ ءَ

مفاعلن مفاعلن

٨ ـ خفيف الخفيف

أ ـ (٦َ) هَ ه

مفا

٩ ـ أهزاج مميزة

أ ـ الهزج المضرّب: (٧َ) ءَ ه ء ء

مفاعيلن

ب ـ الهزج المدولب: (٦) ءَ ه ءَ ه ءَ ه ءَ ه

مفاعلن مفاعلن [٢]

ج ـ الهزج الطنبوري: (٨) ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه

فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن

[٢] لعله نفس الإيقاع المذكور في الفقرة ٧ ط أعلاه.

د ـ الهزج المرحّل: (١٣َ)ه ءَ ه ءَ ءَ ه ءَ ء ه

فاعلن فعِلن فعِلن

هـ ـ الهزج المحثوث: (٤) ه ء ه ء

مفعو لاتن

و ـ الهزج المشكول: (٦) ءَ ءَ ه ه ه ءَ ء ه

فَعِلاتن مفتعِلن

ز ـ الهزج المحصور: (٨) ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ه ء ه ء

فَعِلن فَعِلن مفعو لاتن

١٠ ـ الفاختي:

أ ـ الأول: (٢٠َ) هَ ـَ ~ ه هَ ـَ ~ هَ ـَ ~ ه هَ ـَ ~ ه

فَـ(ـعلا)تن فَـ(ـعِلن) فَـ(ـعلا)تن فَـ(ـعِلن)

ب ـ الثاني: (٢٠َ) ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ء

مفتعلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن

ج ـ الثالث:

(٢٨َ) ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ه ه ءَ ءَ ه ءَ ءَ ء ءَ ءَ ء

مفتعلن فَعِلن فَعِلن مفتعلن فَعِلـن فَعِلـن

المبحث الثاني

محاولة لتدوين أوزان الأشعار موسيقياً

إن هذه الأوزان هي في الحقيقة أبسط وأسهل بكثير من الإيقاعات الموسيقية، ولا أعلم سبباً لتهيّب الموسيقيين منها سوى مسألة الزحافات وليس من العسير تعلمها. والصعوبة الوحيدة تكمن في اكتشاف موقع زحاف السبب. وقد يحسن بالشاعر أن يوضح للملحن مواقع الزحاف ليأخذها بالاعتبار.

ولكن وجود الزحافات في الشعر لا يهم، نظراً لعدم لزوم اتّباعها في التلحين، لذلك لابد من أن نأخذ أشكال الأوزان الأصلية دون أشكال زحافاتها. ويخطئ الملحن إذا لم يتقيد بالأوزان الأصلية.

وبحور الشعر العربي التقليدي ثمانية عشر بحراً، تتألف من تكرار جملة واحدة أو جملتين أو ثلاثٍ أو أربع، مع العلم بأن بحور الجملة الواحدة تطبق على الشعر الحديث أو تصلح له:

أ ـ إيقاعات بحور الجملة الواحدة ـ بحور الشعر الحديث

١ـ إيقاع بحر الخبب:

وجملته الوحيدة هي (فَعِلن) أي (لِمَلا). ونعتبره من الأوزان السريعة وندونه كما يلي:

(٤ً) ءً ءً هَ

وهو من ثُمنين أو أربعة ست عشريات.

٢ـ إيقاع البحر المتدارك:

وجملته الوحيدة هي (فاعلن) أي (لابلى). وأتصور أن طبيعة الوزن أبطأ، وهذا أحد الأسباب التي جعلتنا نميز تمييزاً واضحاً بينه وبين بحر

الخبب (والعروضيون يعتبرونهما بحراً واحداً ولا أقرهم على ذلك) فتدوين الإيقاع هو:

(٥َ) ٥ ءَ ء

وهو من خمسة أثمان.

٣- إيقاع البحر المتقارب:

وجملته الوحيدة هي (فعولن) أي (بلىلا). وأتصور أن إيقاع هذا البحر سريع، فتدوينه كما يلي:

(٥ً) ءً ٥َ ء

وهو من خمس من الست عشريات.

ويجب الانتباه في الشعر التقليدي إلى الجملة الأخيرة في كل شطر فقد تأتي وقد بُتر فيها السبب الأخير، وهذا غير مهم بالنسبة للإيقاع، حيث يصمت الشعر بمقدار سبب ويستمر الإيقاع.

٤- إيقاع بحر الرمل:

وجملته الوحيدة هي (فاعلاتن) أي (لابلىلا)، وأتصوره أسرع من غيره ولذلك فقد دونته كما يلي :

(٧ً) ٥َ ءً ٥َ ءَ

وهو مؤلف من سبعٍ من الست عشريات.

كذلك لا أهمية بالنسبة للإيقاع عندما يرد بتر السبب الأخير في الجملة الأخيرة من الشطر، حيث يستمر الإيقاع ويسكت الشعر بمقدار سبب.

٥ - إيقاع بحر الهزج:

وجملته الوحيدة هي (مفاعيلن) أي (بلىلالا)، وأتصور الإيقاع أبطأ من غيره فأدونه كما يلي :

(٧) ءَ ء ٥ ء ء

وهو مؤلف من سبعة أثمان.

٦ ـ إيقاع بحر الرجز:

وجملتـه الوحيـدة هـي (مسـتفعلن) أي (لالابلـى)، وتغلـب عليـه صـفـة البطء، وإن كنت أرى أنه يصلح للغناء السريع أيضاً، وقـد دونتـه بطيئـاً على الشكل التالي:

(٧) ء ٥ ء َء ء

وهو مؤلف من سبعة أثمان. ولكنــه لا يتعـارض مـع تسـريع الأغنيـة فيحثّ.

٧ـ إيقاع البحر الكامل:

وجملته الوحيدة هي (متفاعلن) أي (لِمَلا بلـى)، وإن أرى أنـه تغلـب عليه السرعة، وقد دونته كما يلي :

(٧) ءَ ءً ٥َ ءً ءَ

وهو مؤلف من سبعة أجزاء من الستة عشر، ويجوز إبطاؤه.

ب ـ إيقاعات بحور الجملتين

ونعتبر الإيقاع مؤلفاً من مجموع الجملتيـن علـى أسـاس شـطر واحـد من البيت، فالإيقاع يكرر في الشطر الثاني.

١ـ إيقاع البحر المجتثّ:

والجملتان هما (مستفعلن فاعلاتن) فـي كـل شـطر، وأرى أنـه تغلـب عليه صفة البطء ولذلك فقد دونته كما يلي:

(٧) ء ٥ ء َء / ٥ َء ء ٥ ء ء

فهو من سبعة أرباع.

٢- إيقاع البحر المضارع:

وجملتاه هما (فعولن مفاعلاتن) في كل شطر، وأرى أنه تغلب عليه صفة البطء ولذلك دونته كما يلي:

(١٣)ءَ ه ء / ءَ ه ءَ ه ء ء

ومجموعه ثلاثة عشر ثُمناً.

٣- إيقاع البحر المقتضب:

وجملتاه (فاعلن مفاعلتن) أي (لابلى بلى لِمَلا) في كل شطر، وأرى أنه تغلب عليه صفة السرعة ولذلك دونته كما يلي:

(١٢)ه ءً ء / ءً ه ءً ءً ه

فهو من اثنتي عشر ست عشرية.

٤- إيقاع البحر المخلّع:

وجملتاه (مستفعلاتن مفاعلاتن) أي (لالابلىلا / بلىبلىلا) في كل شطر، وأرى أنه تغلب عليه صفة السرعة ولذلك دونته كما يلي:

(١٧)ءَ ه ءً ءَ ءَ / ءً ه ءً ه ءَ

وهو مؤلف من سبع عشرة من الست عشريات.

ج - إيقاعات البحور ثلاثية الجمل

١- إيقاع البحر السريع:

وهو من ثلاث جمل أولاها مكررة الثانية أي (مستفعلن مستفعلن فاعلن) أو (لالابلى لالابلى لابلى) في كل شطر. وأتصور أن إيقاع البحر سريع كما يدل عليه اسمه، وأرجح أن الخليل قد انتبه إلى هذا فميزه بالسرعة أيضاً عن بحر الرجز الذي يشبهه، وقد دونته كما يلي:

(١٩)ءَ ه ءً ءَ / ءَ ه ءً ءَ / ه ءً ءَ

وهو مؤلف من تسع عشرة من الست عشريات.

٢- **إيقاع البحر الوافر:**

وجمله الثلاث تتألف من جملة مكررة وجملة أخرى. ووزنه (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أي (بلىلِمَلا بلىلِمَلا بلىلا)، وأتور أن إيقاع هذا البحر سريع ولذلك دونته كما يلي:

(١٩ً)ءً ہ ءً ءً ہ َ / ءً ہ ءً ءً ہ َ / ءً ہ ءَ

ويتألف من تسع عشرة من الست عشريات.

ويتفرع عن هذا البحر **مجزوء الوافر** الذي تغيب عنه الجملة الأخيرة، وإيقاعه:

(١٤ً)ءً ہ ءً ءً ہ َ / ءً ہ ءً ءً ہ َ

وهو مؤلف من أربع عشرة من الست عشريات.

كما يتفرع عن هذا البحر **مقطوع الوافر** وهو التي غابت عنه الجملة الأولى، بحيث يصبح (مفاعلتن فعولن)، وبهذا يصبح الإيقاع:

(١٢ً)ءً ہ ءً ءً ہ َ / ءً ہ ءَ

فهومن اثنتي عشر من الست عشريات.

٣- **إيقاع البحر الخفيف:**

وجمله الثلاث تتألف من جملتين إحداهما مكررة (الأولى والثالثة). ووزنه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) أي (لابلىلا لالابلى لابلىلا) في كل شطر، وأعتقد أن هذا البحر ذو إيقاع بطيء فأدونه كما يلي:

(٢١َ)ہ ءَ ہ ء / ء ہ ءَ ء / ہ ءَ ہ ء

وهو يتألف من واحد وعشرين ثُمناً.

ويتفرع عن هذا البحر **مجزوء الخفيف** وهو الذي تغيب عنه جملته الثالثة، فيصبح (فاعلاتن مستفعلن)، وأعتقد أن المجزوء يصبح سريعاً

(وآمل ألا أكون مجرد متأثر بأغنية "جفنه علم الغـزل")، شـأنه فـي ذلـك شأن أغلب مجزوءات البحور، وبذلك يكون تدوينه:

(٧ً) ةَ ءًةَءَ / ءَةَءًءَ

وهو مؤلف من سبعة أثمان أو أربعة عشر جزءاً من ستة عشر.

٤- إيقاع البحر المديد:

وجُمله الثلاث (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) أي (لابلىلا لابلى لابلىلا) في كل شطر. ورغم تشابه هذا البحر مع بحر الرمل فإني أراه أبطأ منه، حيث أن جملته الثانية تفرض وقفة طويلة نسبياً، فتدوينه :

(١٩ً)ةءَةء / ةءَء / ةءَةء

وهو يتألف من تسعة عشر ثُمنا.

٥- إيقاع البحر المنسرح:

وجمله الثلاث مختلفة عن بعضها، وهي (مستفعلاتن مستفعلن فَعِلن) أي (لالابلىلا لالابلى لِمَلا) في كل شطر، وهو إيقاع بطيء بسبب جملته الأولى، وتدوينه:

(٢٠ً)ءةءَءء / ءةءَء / ءَءَة

وهو مؤلف من عشرة أرباع أو عشرين ثُمناً.

د - إيقاعات البحور رباعية الجمل

١- إيقاع البحر البسيط:

وتتألف جمله الأربع من جملة أولى تتكرر في الثالثة وجملتين مختلفتين، ووزنه(مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن) في كل شطر أي: (لالابلى) (لابلى) (لالابلى) (لِمَلا). ومع أن هذا البحر يكافئ في طوله البحر الطويل إلا أنني أراه من النوع السريع، فأدونه كما يلي:

(٢٣ً)ءَةَءًءَ / ةَءًءَ / ءَةَءًءَ / ءًءَة

فهو يتألف من ثلاث وعشرين ست عشرية.

٢- إيقاع البحر الطويل:

وجمله الأربع تتألف من جملة أولى تتكرر في الثالثة واثنتين مختلفتين، ووزنه الأصلي: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) في كل شطر، أي (بلىلا) (بلىلالا) (بلىلا) (بلىبلى). وهو أبطأ الإيقاعات فتدوينه:

(٢٣)ءَ ه ء / ءَ ء ه ء / ءَ ه ء / ءَ ه ءَ ء

فهو يتألف من ثلاثة وعشرين ثُمناً.

ولا نود تعقيد الأمور أكثر من ذلك، بالتعرض إلى حالات جمل القافية التي تختلف عن الأصل فتفرض تعديلات معينة، ولكن ليس بالضرورة في بنية الإيقاع وإنما بأسلوب المواءمة.

البحث الثالث

أصول موافقة الشعر للإيقاع

إن ما سبق استعراضه وتحليله في الفصول السابقة من إيقاعات قديمة ومعاصرة، ورسم بُناها بلغة العروض ولاسيما التفعيلات، ما هو إلا دليل للشعراء يهديهم إلى قرض الشعر على هذه الأوزان.

وتهدف الفقرات التالية من هذا البحث إلى وضع بعض الأسس المساعدة على ذلك.

فإذا أردنا نظم شعر ملائم للإيقاع، فمن المهم أن نعرف بادئ ذي بدء أنه لا ضرورة للاهتمام بالنبرة الإيقاعية، أي بكون النقرة قوية أم خفيفة، ولكن المهم مراعاة طول مدتها، والاهتمام بمواقع السكتات.

وهنا لدينا الحلول التالية:

١ ـ النسج على منواله تماماً، وهذا ليس عسيراً. ولكن يجب الانتباه هنا في الحالات التي ينتهي فيها الإيقاع بمتحرك، فهنا لا يجوز الإشباع كما هو الحال في الشعر، وإنما يقف الشعر على المتحرك، وذلك خلافاً للقواعد العامة للعروض.

٢ ـ وللشاعر أن يتصرف في الأسباب الثقال والخِفاف بالتبادل بين الشعر وإيقاع الموسيقى فمدتهما واحدة. وهذا ينسحب أيضاً على الفاصلة (لِمَلا)، فقد يكون جزء من الإيقاع على وزن (لالا) وهو الموصّل الثنائي فيستعمل الشاعر جملة الخبب (لِمَلا). ولئن كان لا يجوز في الشعر إلا زحاف الفاصلة، أي تحويل جزئها المعادل للسبب الثقيل إلى سبب خفيف، فإن هذا في الموسيقى جائز وبالتالي يجوز مقابلة السبب الخفيف في الإيقاع بسبب ثقيل في الشعر وبالعكس.

وقد يترتب على هذا المبدأ أن تكون الجملة في الإيقاع الموسيقي، على سبيل المثال، (لالابلى) أي (مستفعلن) فيقابلها الشاعر بالبحر الكامل، وجملته الأصلية لملا بلى (متفاعلن)، فيستمر بها وببديلتها المتولدة عن الزحاف (مستفعلن)، وهذا يقبله الإيقاع الموسيقي. وقد يكون الإيقاع الموسيقي مثلاً على وزن (بلىلالا) أي مفاعيلن، فيستعمل الشاعر للمقابلة بحر مجزوء الوافر وجملته (بلى لِمَلا) أي (مفاعلتن) ويستمر بها.

٣ـ استعمال أسلوب الانزلاق. فالمعروف في الموسيقى أن الغناء لا يبدأ بالضرورة من بداية الإيقاع وإنما قد يبدأ من نقطة مختارة منه. فالإيقاع دور يتكرر. وإذا بدأ الغناء من موقع ما فمعنى ذلك أن الجزء الذي يسبقه يغطى بالنقرات وحدها أو النقرات المرافقة للحن دون الكلام. وفي نهاية الجملة الغنائية يكون أيضاً قد تبقى جزء من الدور الأخير للإيقاع يغطى كذلك بنقرات مستقلة أو مرافقَة بلحن. وهذا معناه بالنسبة للشاعر انه يمكن له أن يبدأ في الشعر من نقطة تناسبه من الإيقاع، شريطة أن ينتهي البيت قبل نفس الموقع الذي بدأ منه.

ومثال ذلك: إذا كان الإيقاع الموسيقي على وزن (مفعولاتُكَ)، فللشاعر أن ينظم الشعر بأسلوب الانزلاق على وزن (تُك مفعولا) أي (متفاعيلن) أو (فَعِلن فعْلن)، وبعدها يترك الموسيقار يتصرف كما أسلفنا.

٤ ـ التصرف في مواقع سكتات الإيقاع الموسيقي. والسكتات تغطّي أزماناً محددة بالضبط. ولكن سكتة الإيقاع لا تعني بالضرورة سكوت الكلام في نفس الموقع. وعلى هذا فقد يناسب الشاعر أن يجعل الكلام

يسكت أيضاً وذلك بأن تنتهي عنده جملة عروضية قبل السكتة. ولكن قد يناسبه أن يملأ فراغ السكتة في الإيقاع بحروف من جملته العروضية.

وفي مجال التصرف في مواقع السكتات ترِد فكرة جديرة بالاهتمام: فإذا جاءت سكتة وراء جملة واختار الشاعر لهذه الجملة أن تكون جملة قافية، وهذا يكثر في نظم **الموشّح**، فللشاعر أن يملأ فراغ السكتة بحرف ساكنْ في نهاية القافية بعد حرف مدّ، فيكون ذلك طريقاً **للتذييل**، كقولك: منامْ وهُيامْ. والذيل هنا وهو الميم الساكنة تعادل سبباً كاملاً. والتذييل متّبع كثيراً في الشعر العربي. وبالطبع لا يهم هنا أن تكون القافية في نهاية بيت أو أن تكون قافية بينيّة أي في آخر مقطع معيّن.

٥ ـ وقد يُضطر الشاعر في الإيقاعات الموصّلة، وهي كثيرة كما سنرى، إلى تطبيق مبدأ زحاف السبب الخفيف، فيستبدله بسبب مبتور وهو حرف واحد متحرك يُشبع كما لو كانت حركته حرف مدّ. وهذا عرفه الشعر العربي التقليدي في حالات محددة لا كقاعدة مطلقة. وقد أثبتنا في كتابنا "أوزان الأشعار" أن الأندلسيين قد فعلوا ذلك بكثرة في نظم أجزاء الموشحات المبنية على أوزان موصّلة، وهي جديدة على الشعر، وذلك إلى درجة حصول ما سماه ابن سناء الملْك باضطراب الأوزان، والأمر لا يتعدى زحاف سبب بشكل لم يألفه العروضيون أو الشعراء الذين قالوا الشعر للشعر لا للغناء، ولذلك لم يقدروا على اكتشافه.

وفي الواقع لابدّ من الإقرار بأن من العسير نظم أشعار طويلة على الأوزان الموصلة، وهي أصلاً حالة ممكنة إلا أن أغلب مفردات العربية مبنية على الأوزان المفصلة، ولهذا فعكّازة زحاف السبب في الأوزان

الموصّلة تشكل في كثير من الأحيان ضرورة إلى درجة أن القاعدة قد فرضت نفسها على الوشّاحين الأندلسيين.

ولكن ترتب على ذلك الإتيان بكلمات هي أصلاً من الأوزان المفصّلة فوضعت مكان أوزان موصّلة. وبذلك باتت جملة (لالالا) أي (مفعولن) يدخل زحاف السبب على أيّ من أسبابها، وهذا ما يجعل المقابل في الشعر يأتي على وزن (لَ لالا)، أو (لا لَ لا) أو (لالالَ)، فتأتي الجملة كما لو كانت (فعولن) أو (فاعلن) أو (مفعولُ) على التوالي. وهذا لا يجوز في الشعر في الأصل ولكنه أصبح قاعدة عامة في الموشحات الأندلسية، فهنا يجب إشباع ذلك الحرف المتحرك. ومثل ذلك في الموصّل الرباعي حيث تتحول (لالالالا) أي (مفعولاتن) في ما يقابلها في الشعر إلى أوزان هي كما لو كانت (مفاعيلن) أو (فاعلاتن) أو (مستفعلن)، أو (مفعولاتُ). وقد تأتي كلها في الموشح الواحد فتتوالى أو تتناظر.

لكن مع العلم بذلك واقتراح إباحته لا ننصح به في الوقت الحاضر إلا عند الاضطرار، وبالتنسيق الكامل مع الملحّن، ومن الأفضل التريث حتى تصبح المقولة معروفة من قِبل العروضيين لئلا يُتّهم الشاعر بكسر الأوزان.

٦ ـ يمكن للشاعر ترك جزء بسيط من الإيقاع ليتصرف به الملحن بلحن غير مُغنّى يرافق الإيقاع، ولهذا التصرف سوابق في بعض الموشحات، حيث يضع الشاعر ما يوافق الإيقاع بكامله، ثم عند إعادة الإيقاع يستعمل ما يزيد على النصف بالتوافق ثم يترك جزءاً من الإيقاع إما للموسيقى الصرف مع الإيقاع أو لتكرار جزء من الشعر.

٧ ـ أما بالنسبة لمجموع الإيقاع فيجب التمييز بين الإيقاعات حسب أطوالها. فالإيقاعات القصيرة ومتوسطة الطول يمكن النظم عليها على شكل أبيات، كما يمكن استعمالها في موشّح. أما الإيقاعات الطويلة فلا بد من توشيحها على أساس أن يكون القفل والخرجة من وزن هو جزء من الإيقاع، والأبيات من وزن آخر هو ما تبقى من الإيقاع. وهذا في اعتقادي هو أحد أسرار عملية التوشيح. ويتفرع منه سر آخر هو التمييز بين جزء من الإيقاع يتصف بالتشابه المتناظر، فيصلح للأبيات، وجزء ثان لا يتناظر فيصلح للقَفل والخرجة، ولهذا نرى أوزان القفل والخرجة في كثير من الموشحات الأندلسية متفاوتة الأجزاء طولاً وقِصَراً ومواقع. ويتفرع من ذلك سرّ ثالث هو أنه إذا جاء في الإيقاع الجزء الذي يصلح للقَفل في بداية الإيقاع كان من الضروري أن يوضع الموشح تاماً أي يبدأ بالقفل، أما إذا كان ذلك الجزء في آخر الإيقاع بُدئ فيه بالأبيات، وهنا يسمى الموشح أقرع، ولعلّ هذا أحد الأسباب لوجود الموشح التام والأقرع.

أما بالنسبة للخرجة، وأوزانها مماثلة لأوزان الأقفال، فلا مشكلة فيها في الموشح الأقرع، ولكن في الموشح التام نكون في الخَرجة أمام جزء من الإيقاع هو بدايته لانهايته. وحل هذه المشكلة بسيط إذ يمكن البدء في الموشح بموسيقى يرافقها نقر الإيقاع، أو النقر دون لحن، وذلك ابتداءً من الجزء الثاني من الإيقاع.

وفي الترتيبات التي اتبعناها في قول الشعر على بعض الإيقاعات الطويلة صممنا أشكالاً متناظرة نراها مناسبة ولكنها ليست بالضرورة الأشكال الوحيدة، فالترتيبات هي عملية هندسية قد تصلح لها ترتيبات أخرى، وهذا لا يتسنى إلا لمن أتقن معرفة بنية الإيقاع.

والواقع أننا في سردنا للإيقاعات الموسيقية المعاصرة وتوضيح أوزانها بلغة العروض ووضع الأشعار الموافقة لها حاولنا دائماً أن ننظم توائمها بالضبط أي دون اللجوء إلى عكّازات من الأشكال المتاحة، إلا أننا في بعض الأحيان اتّبعنا بعض هذه الأساليب، بهدف إيراد الشواهد، وأوضحنا ذلك في موضعه.

٨ ـ ملاحظات أخيرة

نختم هذا البحث ببعض الملاحظات التي نراها مفيدة:

أ) بما أن العديد من الإيقاعات قد حثّ للكشف عن بنيتها وتحديد الجمل التي يتكون منها، يحسن الإبطاء في اللحن قدر الإمكان في الإيقاعات المعروفة بالبطء.

ب) إذا جاء في الإيقاع الموسيقي سببان ثقيلان متواليان(مثلا: الجملة الإيقاعية الأخيرة في كل من (فرنكجين) و(المخمس التركي) فيمكن أن يغطّى محلهما في الشعر إما بفاصلة (لِمَلا) أو بسببين خفيفين (لالا).

ج) على أن من أصعب الحالات ورود بتر السبب الأخير في جميع جمل الإيقاع، كما هو الحال في (العويص) مثلاً، ويبدو أن هذا الإيقاع يستحق اسمه ووزنه (لابلالَ لِمَلالَ). وهنا تقل احتمالات الالتفاف حول المشكلة. على أن الشاعر يستطيع اللجوء إلى أصل لغتنا الأم بلا مواربة فيقول، مثلاً، بما يطابق الإيقاع:

ياصفاكَ وبهاكَ   ياهَناكَ بعُلاكَ

مع الانتباه إلى ضرورة عدم إشباع الكاف الأخيرة.

د) ظهرت في العديد من الإيقاعات الموسيقية صيغة ذكرنا أنها موجودة في الكلام العربي وتضمنها القرآن الكريم وهي حالة التقاء الساكنين في كلمة واحدة (ولا الضالّين) فهنا يجب الانتباه إلى الوزن

حيث تتضمن هذه العبارة حالتي سكوت يعادل في كـل مـرة سبباً خفيفـاً كاملاً: فالوزن هو:

بلى لالْ لالْ

ويمكن كتابتها: بلى لا(لا) لا(لا)

حيث يمثل ما بين قوسين زمان السكوت.

هـ) نذكّر بأن السبب المبتـور النـاجم عـن زحـاف السـبب فـي الشـعر ليس نظيراً للسبب المبتور فـي الإيقـاع، لأنـه لا يتكـرر بـالضرورة فـي الشعر بينما يتكرر في الإيقاع، ولذلك فإنـه إذا ورد السـبب المبتـور فـي الشعر وجب أن يجعل موافقاً لموقـع سـبب خفيـف كـامل فـي الإيقـاع ، ووجب في الغناء مطّ هذا الحرف أي إشباعه، بينما لا يقابل ذلك السـبب المبتور في الإيقاع إلا حرف متحرك واحد في الشعر.

و) مع أن الموسيقيين قد لحّنوا الأشعار إلا أنهم لم يحتاجوا إلى إتقـان الإيقاع الشعري بعد أن ساد أسلوب الغناء المتقن، فأمامهم الكلام يشدونه ويمطّونه وأحياناً يخطفون حرفين بسرعة لفظ حرف، ولعلهم معـذورون لأن الإيقاع الموسيقي استطاع التطور إلى مدى بعيد فلم يعد يجـد فـي الشعر أوزاناً متوافقة مع الإيقاعات التي يعرفها. ولكن كما أن علينـا أن نطالب الموسيقيين باستعمال الإيقـاع الشـعري كإيقـاع موسـيقي، فكذلـك علينا أن نطالب الشعراء باستخدام الإيقاعـات الموسـيقية كبحـور جديـدة لأشعارهم. إن الشاعر الـذي يتقـن الإيقـاع الموسـيقي يسـتطيع أن يضـع الملحن في الإطار المناسب له مثلما فعل الشاعر الجاهلي قبله.

الفصل الرابع

الأشعار التوائم

ونقصد بالشعر التوأم الشعر الذي يقال على وزن الإيقاع تماماً، أي بالتزام حركاته وسكناته حتى ولو انتهى الإيقاع بنقرة سريعة أي ما يعادل الحرف المتحرك. وفي مواءمتنا للإيقاع بالأشعار التزمنا بالمطابقة التامة في غالب الأحيان وإن كان ذلك يعتبر من قبيل لزوم ما لا يلزم، ولا نهدف من ورائه إلا إثبات إمكانات اللغة العربية، والبرهان على أن الأوزان التي نظم عليها الشعراء ليست سوى جزء ضئيل من إمكانات اللغة والأوزان.

ومع بعض التجاوز يمكن أن يُطبق ما هو مسموح به في علم العروض من زحافات تصيب السبب أو الوتد أو الفاصلة، كما يمكن تطبيق ما تقبله قواعد الإيقاع الموسيقى ومنها التضعيف والطي، والطرق المساعدة كالانزلاق.

وفي هذا الفصل سنأتي بأشعار من وضعنا جهَدنا في أن نجعلها توائم تامة صحيحة، كما خرجنا عن المواءمة التامة بهدف التوضيح. وأكثر هذه الأشعار مقتطفة من مسرحية شعرية (أوبريت) قيد الإعداد.

ولما كنا عند شرح الإيقاعات نحيل القارئ إلى عناوين الأشعار في هذا الفصل فقد رأينا استهلال هذا الفصل بثبت هجائي لهذه العناوين مع تحديد أرقام الصفحات التي يمكن الرجوع إليها فيها.

ثبت هجائي[1]

بعناوين الأشعار النوائم

[1] في غالب الأحوال أحلنا القارئ، في متن الكتاب، إلى عناوين معينة للأشعار في هذا الفصل. وقد رتبنا هذه العناوين أبجدياً لتسهيل البحث عنها.

بنت الجيران [1]

يا بنتَ الجيـــرا نِ   يا عقـــدَ الرمّـــانِ
يا عود الريحـــــانِ   في مرج البستـــانِ
أفدي هذي الـــدّيرةْ   ما أحلاها جيــــرةْ
من نيران الــــغيرةْ   يشكو غصنُ البـــانِ
أنت الورد الـجوري   في الخد الأسطوري
سبّاح في النّـــــورِ   في ظل الأجـــفانِ
يا ياقــوت الثــغرِ   يا فواح الـــــعطرِ
هذا اللّون الخمري   يُودي بالإيـــــمانِ
يا ذا العــذر الواهي   أنت الظبي السّاهي
كلّمنــــــــي بالله   يا أحلـــــى إنسانِ
أشكو مرّ الشكـوى   من قلــبٍ لا يقوى
من عينٍ لا تــروى   ويلٌ للظمــــــآنِ
هذي العين الجذلى   ما أهنا.. ما أحلــى
إن أزمعتِ القتْــلا   سمّي بالرحمــــــن

[1] على إيقاع الفالسر ووزنه: مفعولن.

بنت الفقراء [2]

رُبَّ عروسٍ جُلِيَتْ ناصعةً كالخـزَفِ
طلعتُها مشرقــةٌ تبرقُ مثْلَ النجـفِ
يافــعةٍ قـامَتُــها فارعةٌ كالألِـفِ
أسرتها أثقلها الـــدَّينُ وعَيشُ الشَّظفِ
مدقعةُ الفقرِ غدتْ حالمــةً بالتَّـرفِ
قد فَرحت إذ دخلتْ بيتَ عجوزٍ خَرِفِ
صلعتُــه لامعــةٌ سحنتهُ كالحَشـفِ
أغدقَ من نعمتـــهِ مشبعــةً بالقَــرفِ
كم صبرتْ وانتظرتْ ما حظيَتْ بالخَلَفِ
مذ دخلت منزلَــه تجلس بيـنَ التُحَفِ
ثم غدتْ وارثـــةً مترفةً في صلَــفِ
ما لبثت أن وقعتْ بين يــدَيْ محترفِ
ما بلغتْ متعتهـــا غيرَ ببذْلِ الشّرفِ

---

[2] على إيقاع خفيف الرمل الموسيقي حسب رواية الأرموي، ووزنـه : مفتعلاتـن فَعِلـن، أومفتعلـن مفتعلن وهو شبيه ببحر الرجز في الشعر إذا التُزم فيه بزحاف السبب الثاني.

القبلة المسروقة [3]

عشقته ولــمْ أ زلْ		وكيف أفـقَـدُ الأمـــلْ
يردّ ني يصدّ نـي		ولست أعـرفُ الكلـلْ
أظل فيه ساهــماً		محــدِّ قاً بلا ملَـلْ
وما أضعتُ فرصةً		أتاحها على عَجـــلْ
سَها الحبيب لحظـةً		قنصتُها بــلا وجَـــلْ
قطفتُ منــهُ قبلــةً		فذقـتُ من جنى العسل
وكم ضحكتُ عندما		مضى بحُمـرةِ الخجـلْ
فيا حبيب لا تخف		ولا تُبالِ ما حصـــلْ
فذاكَ أوّل الهوى		وتلـكَ أقصـــرُ القُبَـلْ

[3] على إيقاع خفيف الهزج الموسيقي حسب رواية إخوان الصفا، ووزنه: مفاعلن مفاعلن ، وهــذا شبيه بوزن بحر الرجز في الشعر إذا التُزم فيه بزحاف السبب الأول.

غراب البين [٤]

كم أبكانـــــي غراب البينِ
أجرى دمعي على الخدّينِ

**

قلبي مضنى بحبٍ عُذريْ
شوقي أفنى جميلَ الصبرِ

**

عدْ واعدني بجنب العَين
كي تلقاني قرير العَين

[٤] على إيقاع الثقيل الأول حسب رواية إخوان الصفا، وقد وزنوه: مفعولـن مـف مفـاعيلن مـف. ويُنتبه إلى أزمنة السكون كما أوضحنا في حينه.

لا تسأل ٥

لا تسألْ عن نَسبــــي   اِبن الإ نــسـانِ أبـي
نسبي في أعمالـــي   وطعامي من تعبـي

**

لا تسألْ عن دينــــي   أو مالي أو جاهــي
علمٌ لو في الصيـــنِ   مرضاةٌ للــــــهِ

**

لا تســـألْ عن فخـري   ما بينَ الأجنـــا سِ
ما فخري في نصري   بل في حُـبِّ الناسِ

**

نَسَبي في أخلاقـــي   ديني في وجدانـي
عين الحـيِّ الباقـــي   ترعاكَ وتَرعانـي

---

٥ على إيقاع الفالس المعاصر ولكن مع إحلال أسباب ثقال محل الأسباب الخفاف أحياناً.

الحب المحيّر ٦

حرنا في أمرِكْ   وتهنا في ســـرّكْ
تُنئينا بُعـــداً   فنُسقى من مُــرّكْ
تُدنينا قُربـــاً   فنُشوى في جَمرِكْ

الصوت والنطق ٧

وجميلٍ يتكلّـــــمْ   بكلامٍ لا يُفهمْ
لا يرضى بسكـوتٍ   إن يسكتْ يتـألّمْ
فيماري ويغنّـــي   وبلحـــنٍ يتـرنّمْ
حسنُ الصوتِ ولكنْ   إن ينطقْ يتلعثَـمْ

الغدّارة ٨

أعرفها قاسيــةً   ضحكتُها كالغضبِ
أهرب لا أقربُها   خشيةَ أن تغدرَ بي

---

٦ على إيقاع الثقيل الثاني حسب رواية إخوان الصفا، ووزنوه على : مفعولن مفعو مفاعيلن مفعو. ويُنتبه إلى أزمنة السكوت كما أوضحنا في حينه.

٧ على إيقاع سريع الهزج حسب رواية الأرموي ووزنه : فعِلاتن فعِلاتن، ويتضمن الشعر حالتي زحاف تُحوّل فَعِلاتن إلى فعْلاتن.

٨ على إيقاع خفيف الرمل الموسيقي حسب رواية الأرموي، ووزنه: مفتعلاتن فَعِلن، أو مفتعلن مفتعلن وهو شبيه ببحر الرجز في الشعر إذا التُزم فيه بزحاف السبب الثاني.

الجدايل [٩]

أعشقُ وجهَكَ أعبدُ ثغــرَكَ
كيفَ بـــربِّكَ تجدِ لُ شَعْـــرَكَ
كيف يضوعُ و ينفُثُ عطرَكَ

**

كيفَ تقـومُ وَ تخطُرُ خطْـــرَكَ
كيفَ لخَصرِكَ يحملُ صدرَكَ
كاد تقَصّـــفَ حيـنَ تحرّكَ

**

أكبُتُ شوقـــيَ أعرفُ خَفْـــرَكَ
صبريَ ينـــفَدُ أكرهُ صبـرَكَ
أعجَبُ ما بِـكَ تهدُ رُ عُمْـــرَكَ
أين وَ كيفَ سَــــــتحزمُ أمـــرَكَ

**

طالَ غيابُـــكَ تلزمُ خـــدْرَكَ
من سيغامِـرُ يكشف ســرّكَ
أحلم أنّـــكَ تجدل شَعـرَكَ

---

٩ على إيقاع الوحدة المكلّفة المعاصر، ووزنه: فاعلُ. ويُنتبـه إلى انتهـاء الجملـة بمتحـرك ولذلـك لا يجوز إشباع حرف الروي في القافية.

الربرب المرتاع ١٠

في جيرتنا رشـــأٌ   تستلطفـهُ المَـلأُ
الجنّة طلـــعتُــه   لا عدنٌ ولا سَبأُ
لا يلمحُه أحـــدٌ   إلا انتشر النّبـأُ
والناس إذا نظروا   يرتاعُ فيختبـئُ

بعد أيش.. ١١

أغواني وسحرني   واستغنى فهجرني
حتى أصبح هرِماً   مهجوراً فذكرنـــي

اليأس والسلوى ١٢

أبِيت أشكو من التجنّـــي   وقد تخلّى الحبيب عنّـــي
تغلغل اليأس في فــؤادي   وخاب في من أحبُّ ظنّي
ألم يزلْ في الضلوع خفق   يزيد عن لوعة التمنّــي؟
ألست أصبو إلى عذارى   يرُمْن بعض الحنان منّي؟
بلى فلا خير في غـرا مٍ   يحضّ نفسي على التدنّي
ولن أبالي بغير حُـــبٍ   يسوده اللّـــهو والتغنّـي

---

١٠ على إحدى حالات إيقاع الرمـل الموسيقي حسب رواية الأرموي ووزنه في هـذه الحالـة: مستفعلتن فعِلن، أو مفعولاتن فَعِلن حسب التصرّف بزمان السكون وهو اللام في مستفعلتن.

١١ على وزن إيقاع المدور الحلبي وهو: مفتعِلاتُنكَ فعِلن.

١٢ على إيقاع الثقيل الثاني حسب رواية الأرموي ووزنه: مفاعلاتنكَ مفـاعلاتن. وتضمّـن الشـعر تخفيفاً للسبب الثقيل في الجملة الأولى.

لا تجنّ ١٣

لا تسلْ عن الغد والأمـسِ　　　أنت في حياتكَ مغبونُ
عش لساعةٍ لك بالحـــسِ　　　فالذي يفكّر مجـــنونُ

الغشاشة ١٤

رأيتُ دمعَتها فانفطـرت　　　لحزنها فِلَذٌ من كَبِـــدي
وحين جئت أواسي ألـــماً　　　ومِلتُ أمســـــح خدّاً بيدِ
سمعتها ضحكتْ عابثـــةً　　　وأفرجَتْ فمها عن بـرَدِ
فلم أجد سبباً يمنـــع أو　　　يفتُّ ساعتَها في عَضُدي

تمهّل ١٥

من تبادل النظرات　　　طرتُ سابع السمَوات
أي جنة سأطيـــرُ　　　إن بدأتَ بالكلمـــات

---

١٣ على وزن إيقاع فكرة وهو: فاعلاتُ فاعلُ مفعولُ.

١٤ على إيقاع الثقيل الأول حسب رواية الأرموي ووزنه : مفاعلن فعِلاتن فَعِلن.

١٥ على وزن إيقاع الظرافات وهو: فا(عـ)ـلا(تُ) مفتعلا(تُ).

معنى الخلود [16]

من أرا دَ أن يعيشَ في ظلالِ جنّتَينِ
فالخلودُ أن ينا مَ في رِحابِ ناهدَينِ

المخادع [17]

مهلاً يا غصـن نقا أضنى جفني أرقا
أصدى قلبي وسقى ناراً في يوم لقا
ما أحلى مقدَمـه والكفّانِ اعتنقـا
والصدران التحما والجسمان التصقا
لكنْ ما أسعفنـي أغراني وانطلقـا
أعذارٌ واهيـةٌ ما أوهى ما اختلقا
في ناري خلّفني مشويـاً محترقا
أزكى صُلبي حُرقا أفنى صبري شبقا
ما أجدى مقدمـُه إذ خلاّني مِزَقـا
خيرٌ مِن فِيه صدىً بل أحلامٌ وتُقى

---

[16] على ميزان المخلص المغربي ووزنه: فاعلا(تُ)، وما بين قوسين يمثل سكتة في الإيقاع بمقدار متحرك واحد يمكن ملء فراغه. ولا يجوز إشباع الرويّ.

[17] على وزن المدوّر التركي وهو: مفعولاتن فَعِلن أو مفعولن مفتَعِلنْ.

الحرامي [١٨]

تُبدي وقحاً   ترفَـكَ   بل تُتبِعُـــــه صلفَك
العارف من عرفَـكَ   والواصف من وصفكَ

**

تخفي أبداً ورقَـــكَ   لا تعرف من خلقَــكَ
يا حارقُ، من حَرقَكَ   يا سارقُ من سرقَــكَ

**

هاهم أكلوا علَـفَـكَ   هاهم   لعنوا   سلَفَكَ
هاهم بطحوا خلَفَكَ   هاهم   هدروا   شرفَكَ

**

لن تعرفَ من دفشكَ   لن تُبصرَ مـن خمشَكَ
من تتهشه نهشَــكَ   من تلطشه   لطشَـــكَ

[١٨] على وزن المدور الشامي، الرواية الثالثة، محثوثاً، وهو: مستفعلتن فَعَلَكَ أو مفعولُكَ مفتعلـكَ.

دعاء الغدّار[19]

له صديق قد صدقا   لَقِيَه ثم اتفقا
فأكلا من لقمته
غدره في منزلهِ   طعنه في مقتلهِ
فدمه في ذمّته
سرق مالاً قد جمَعهْ   بتعب مما صنعهْ
غدره في حرمته
له إله يبصره   سمعه يستغفره
لعنه من قمّته

وجه الحضارة [20]

عالَمُنا الهـرِمُ   يعصُره الألمُ
ينهضُ من سقمٍ   يدهمُه سقمُ
شاخ وما فتئتْ   تحترب الأممُ
تتضح غطرسةً   وهي غداً رممُ

---

[19] على وزن إيقاع المربّع (الرواية الثانية، محثوثاً) وهو: فَعِلَتن مستفعلتن.

[20] على الشكل (ب) من إيقاع الفاختيّ الفارسي ووزنه : مفتعلن فعِلن.

المانيكور ٢١

غانيةٌ لأظافرهــــا   لونُ د مٍ   وذؤابــــا تُ
تصقلها وتشذّبــــها   فهْي مخالــــبُ مُصلاةُ
والدمُ لون مراشفها   مِن دمِ مَن هِي تقتـا تُ؟
غانية لوقاحتها الــــــعَيشُ ومن خَجِلوا ماتوا

فرحة الحزن ٢٢

صبرنا على البلوى   ولم نرسل الشكوى
لأن مآسيــــــــنا   صنيع الذي نهــوى
فسحقاً لشكوانــــا   محبّتنــا أقـــوى

مريم ٢٣

مَن هذي الحسناءُ   من عينيْـها الداءُ
مَرآها   مِـــرآ ةٌ   ســرّاءٌ ضـــرّاءُ
إن تَـنظرْها تبسمْ   إن تقرُبْ تستاءُ
يأسى مَن يهواها   تخشاها الدَّهماءُ
يرعاها مصلــوبٌ   تحميها العذراءُ

---

٢١ على الشكل (ج) من إيقاع الفـاختي الفارسي ووزنـه: مفتعلـن فعِلـن فعِلـن. وفي هـذا الشـعر زحاف فاصلة في جملة القافية.

٢٢ على إيقاع الماخوري حسب رواية إخوان الصفا، وهو يعـادل مشـطور البحـر الطويـل ووزنـه فعولن مفاعيلن. ويُنتبه إلى زمان السكون وراء فعولن.

٢٣ على إيقاع الفالس المعاصر ووزنه: مفعولن.

شرود الغزال ٢٤

نظرتـــه شاردةً		كغزا لٍ في قـفْـرِ
يا ليته لا يصحو		فَيُصا دُ ولا يدري

ثمن الدعة ٢٥

يا راتعـــةً في الدَّ دِ		يا نا دِمَـــةً في الغـدِ
كم من ثمَـــنٍ يدفعُ		إذ يعبثُ في المرقدِ
ما لٌ له بَخسٌ وشَـــــبابٌ لكِ في الموقـدِ

العهد ٢٦

هاك خذ يدي		بيدكَ
يرتبط غدي		بغدكَ
التهم فمـــي		بفمكَ
يمتزج دمي		بدمكَ
ذاك عهدنــا		وقَسَمُ
لا وريقـــةٌ		وقَلَمُ

---

٢٤ على إيقاع الفالس المعاصر ولكن مع إحلال أسباب ثقال محل الأسباب الخفاف أحياناً.

٢٥ على ميزان المخلص الجزائري ووزنه: مستفعلُ. ويلاحظ أن آخره حرف متحرك ولذلك لا يجوز إشباع الروي، ولا تشبع الهاء في "له" لورودها في نهاية جملة إيقاعية.

٢٦ على وزن إيقاع تَرس، محثوثاً، وهو: فاعلاتُ فاعِـلُـتُـكَ.

الكريم [٢٧]

لاحَ قمـــرُ   جاء عُمَـــرُ
في كـنَـفـِهِ   طاب سهَرُ
جودُ يـــدهِ   من مـــددهِ
عِشْ بِـدَدِهِ   في رَغـدِهِ
من بَـــدَدِهِ   ليسَ يَـــذَرُ
حين يصلُ   فهْوَ يصِلُ
من طَلـبَـه   فهْو أمـــلُ
من قَصـدَه   فهْو مـــطرُ

**

من سمعـهُ   يوم طـربِ
أغنِيَـتُـــهُ   أيُّ عـجبِ
يُنشدُ لـــكَ   دونَ طلبِ
حَنجَرتُـــه   سبكُ ذهبِ

**

زرهُ ولـكَ   منـــه وطَرُ
أو وصَلكَ   منـــه خبرُ
ما خذّلَـكَ   بل وصلكَ
أنتَ بَشَرُ   وهْوَ يَسِـــرُ

---

٢٧ على ميزان الانصراف المغربي ووزنه: : فاعلتُـكَ. ويلاحظ أن نهايته أربعة متحركات، ولذلك لا يجوز إشباع الروي.

الصبور ٢٨

يتكـبَّــرُ   يتجبَّـــرُ

ويُجنُّ فَـــــــيتبخـتـرُ

وأنا لـــهُ   متصبِّـرُ

سيجِنُّ وَ .   يتغيّـُـر

***

يتبـــدّ لُ   يتحـوّ لُ

وأهُمُّ فَـــــــأتمهّـلُ

وبصبريَ   أتجمّــلُ

سيعودُ وَ   يتـوسّــلُ

---

٢٨ على ميزان الانصراف المغربي،ووزنـه في الأصل: فـاعلتكَ،ولكنه استُعمل هنـا علـى أسـاس الدخول من السبب الثقيـل الأخير، فيصبح الـوزن: متفـاعلُ. ولا يجـوز إشـباع الـروي لأن جملـة الإيقاع تبقى منتهية بمتحرك.

المتصابي ٢٩

هل تتغابـــى إذ تتصابــى
تُلبِس ضرساً تزرع نابـــا
تطبخُ لحمـــاً لان فطابـــا
تصبغ شَعراً هرَّ وشابـــا
كيف بظهـــرٍ مال وخابـــا
كيف بكـرشٍ صار قِرابـــا
كان شبـا بٌ بات يبابـــا
لاتَ هـرو بـاً صرتَ ترابا

الكذاب ٣٠

كيفَ برَجُلِ صا نِعِ حِيَـلِ
يسرد كَـذِباً يزعمُ بِـه لـي
كنتُ له أخـاً خيّـبَ أملـــي
جاء بعمَـــلٍ قرّبَ أ جَلـــي
أصبح أ لَمي أصبح وجَـلـي
يسرق تعبي يأ كـلُ عملـي

٢٩ على إيقاع صوفيان ووزنه مفـ(تـَ)ـعِلاتن، وما بين قوسين يمثّل زمن سكوت في الإيقاع يمكـن ملء فراغه بمتحرك واحد.

٣٠ على ميزان الشرقي العراقي ووزنه: فا(عـ)ـلُ فعِلن. وما بـين قوسـين يمثـل في الإيقـاع زمـان سكوت يمكن ملء فراغه بمتحرك واحد.

طارقة الليل [31]

رضيتْ ليلى　　فأتتْ ليـــــلا
مسحت حزناً　　ومحت ويْـــلا
صدقتْ فِعلاً　　صدقتْ قَـــوْلا
رقصتْ هـزّاً　　وثَبَـتْ مَيــــلا
فتقـتْ كُمّـاً　　مَزَ قَت ذَيْـــلا
هربتْ كَيـداً　　هجمتْ سيْـــلا
فرأت صنِواً　　عرف الصَّولا
ورأت مُهـراً　　قهرَ الخَيْـــلا

عاشق [32]

ما با لُ　عينيـــكَ　بالدمـــعِ　تتهـــلُ
والخـدُّ　كالـــوردِ　بالطـــلِّ　مخضـلُّ
لاشيءَ　في الكونِ　أبكـــا كَ　من قبـلُ
لابُـــدَّ　قد ضعتَ　في الحـبِّ　يا خلُّ
والحبُّ　كالـــداءِ　في الجسمِ　ينســلُّ

---

[31] على ميزان البطايحي الجزائري حسب روايته الأولى، ووزنه في الأصل مفعـولا(تـ)ـك، ولكنـه ولكن على أساس الدخول فيه من السبب الثقيل الأخير، بحيث يصبح وزنـه (فَـ)ـعِلن فعْلـن، أو متفاعيلن، أي أن الإيقاع يبدأ بسكتة يُملأ فراغها بمتحرك.

[32] على إيقاع أقصاق تركي ووزنه: مفعولُ. وتنتهي جملة الإيقاع بمتحرك فلا يجوز إشباع الرويّ.

مسامحة ٣٣

لا والـجؤذ رِ		حلـوِ المنظرِ
لا لنْ أسمــعَ		قـولَ المُخبِرِ
بلْ قد أعرفُ		ما لم يذ كُـرِ
إنـي أسمَــحُ		للمستغـفِــرِ

الغشاش ٣٤

يا ساقيَ الراحِ		يا زينةَ الســـاحِ
تمشي وتختا لُ		تحبـو كســبّـــاحِ
تغش بالمـــاءِ		أنصافَ أقـــداحِ
عمداً فهل أنتَ		سكرا نُ أم صاحِ؟

٣٣ على ميزان البطايحي الجزائري ووزنه : مفعولا(تـ)ـكَ. ومـا بـين قوسـين يمثل زمـان سـكتة في الإيقاع يمكن ملء فراغها بمتحرك واحد. ولا يجوز إشباع الرويّ لانتهاء جملة الإيقاع بمتحرك.

٣٤ على إيقاع أقصاق تركي ووزنه: مفعولُ. ولكن يظهر فيه زحـاف سـبب في "تغـش". وتنتهـي جملة الإيقاع بمتحرك فلا يجوز إشباع الرويّ.

دنيا ٣٥

أهلاً يا دنـــيا　　نـوّرتِ البيتـــا
أنعشتِ الدنـــيا　　أحييتِ الميْـتا
أمضينا دهــراً　　نحيا كالموتـــى
نمسي فـــي آهٍ　　نُضحي في ليتـا
قالت فلنطـفــئْ　　في البيت الزيتا
همساً أو لمســاً　　فلْنُخفِ الصوتا

اعتذار ٣٦

غضبْتَ منّــي　　فغِبتَ عنّي
أُقِرّ بالذنـــــــبِ لا تلمني

**

وكان ذنبـــي　　بغيرِ قصـدِ
وأنت تـقســو　　بكلّ عمْــدِ
أَقَــولُ حـرفٍ　　بِجُـورِ صدٍّ

**

وهل أُجازى　　بسوءِ ظـنٍّ
وأنت عندي　　منى التمنّي

---

٣٥ على إيقاع أقصاق تركي ولكن بعد تنصيف سرعته أي جعله بطيئا فيصبح وزنه: فِعْـ(ـلن) مفـ(ـعو) لن. وهكذا تظهر سكتتان (داخل الأقواس) كل منهما بمقدار سبب، يملأ فراغهما بالكلام.

٣٦ على إيقاع المصمودي الصغير وإيقاع دويَكْ وإحدى روايتي المصمودي الكبير ووزنها جميعاً: مفاعلاتن.

الخوّاف ٣٧

إن سُئِلَ يتّئــــدُ يهمسُ وَ يقتصـــــدُ
يُحرَجُ فَـ يعتمدُ ما صـــدقَ ما يعِـدُ
إن لُـثِـمَ يَرتعــدُ يغضبُ وَ يـبتعـــدُ
لا يــرِدُ ما أَرِدُ قد فقـــدَ ما أَجِــدُ

**

في نظَـرهِ حـُلُـمُ في سمَعِـهِ صممُ
إن غلبه الســأمُ هل شفَتُهُ حـَرمُ ؟
يَنظـر ويبتـسمُ أُسرع فَـأغتنـمُ
يغضبُ ويحتـدِمُ يبعُدُ وَينـتـقِـمُ

---

٣٧ على ميزان شعبانية العراقي ووزنه : مفتعلُ

مع المنافق ٣٨

سجدَ جهرا   كفرَ سـرّا
سكتَ دهرا   نطقَ كُفرا

الله كريم ٣٩

عرفَ ربّي   وجَعَ قلبي
ستَر حبّي   غفر ذنبي

قال الإمام ٤٠

خا لِقُكَ يعرفُكَ   يُفقِرُ وَ يُسلِفكَ
تصبرُ فَـيسعفُكَ   تشكُرُ فـينصفكَ
تكرُ فـ...يكسفُكَ   تكفرُ فـ....يتـلفكَ

نصائح ٤١

كَرِّمْ سلَفَـكَ   هـذِّب خلَفَـكَ
والجُمْ ترَفـكَ   واحفظ شرَفَكَ

**

أَظهِرْ كرَمَـكَ   واستُرْ ألَمَـكَ
ثَبِّتْ قدَمَكَ   شرِّفْ علَمَكَ

---

٣٨ على إيقاع الدور الهندي (الرواية الثانية) ووزنه فعَلَ فِعْلَن.

٣٩ على إيقاع الدور الهندي (الرواية الثانية) ووزنه فَعَلَ فِعْلَن.

٤٠ على ميزان شعبانية العراقي ووزنه : مفتعلُ

٤١ على ميزان مثلث العراقي حسب روايته الأولى ووزنه: مسـ(ـتفـ)ـعلَتُكَ.

الأحمق [42]

حينَ تعشقُ أنتَ تَغرَقُ
لا تُميّــــزُ أو تُفـــرّ قُ
واكتئـابُـكَ لا يُصـــدّقُ
قد يحـنُّ وَ أنـت تُطرِقُ
يستجيبُ و لستَ تنـطُقُ
لا تغـــا زلُ بل تُـحملِـقُ
كيف تَقبَلُ يا محذلـــقُ
أنتَ تبخـــلُ وهْو يُغـدقُ
لستَ تفـهَـمُ أنت أحمَـقُ

الجاهل [43]

إن تـــكلّـمَ تستعيــــدُه
إن تذَ لَّــلَ تستـزيـــدُهُ
هل تـــودّه هل تـريـدُهُ
لستَ تعرفُ ما يفيـــدهُ
كيفَ يمرضُ لا تعـــودُهُ
بئسَ دورُكَ لا تجيــــدُهُ

---

[42] على إيقاع نواخت حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه فاعلاتكَ. وفي هذه الحالة تنتهي الجملة الإيقاعية بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الرويّ.

[43] على إيقاع نواخت حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه: فاعلاتكَ. وفي هذه الحالة تنتهي الجملة الإيقاعية بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الرويّ.

المتكتّم ٤٤

أنتَ تُـنكرُ　　لستَ تذكـرُ
ثم تُفضَحُ　　حين يظهـرُ
لستَ تشعُرُ　　أو تـفـكّـرُ
أن حبّــكَ　　حيث تنظـرُ

دعه يتدلل ٤٥

لكمْ نظرتُكَ وأنت سا هِـــمُ
وكم عشقتُكَ　وأنت حالمُ
وأنت تُعـرِضُ ولا تجيبُ وَ
إذا دعوتُكَ　فكمْ تُقــاومُ
وإن تلطّفَ　عليَّ قــلبُكَ
فقد تُحــا ورُ　وقد تُــنـا دِمُ
لئن ظننتَ بـ سكونِ حُـبّـيَ
على دلا لِكَ فأنــت واهـمُ
لـثمـتُ خدّكَ　غدا ةَ سكْرِكَ
وذقتُ شهـدَ كَ وأنـتَ نا ئمُ

---

٤٤ على إيقاع نواخت حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه: فاعلاتكَ. وفي هذه الحالة تنتهي الجملة الإيقاعية بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الرويّ.

٤٥ على إيقاع المصمودي الكبير حسب روايته الثانية، محثوثاً، أي على ووزن : مفاعلاتكَ. وهنـا تنتهي الجملة بمتحرك فلا يجوز إشباع الرويّ.

متجاهل [٤٦]

كم يـؤلِمُـنـي بلْ يـقهَرني
هذا أ مَـلــــي لا يذ كُرني
يمشـي مرَحــاً إذ يَـنظرنـي
لا يعرفـــــني بل يُنــكرني
عجبـــي لِمَ لا يستـعبـرنـــي

**

روحي انتعشتْ في مقدمـــهِ
هذا ذَهبــــــي في مِعصمِهِ
هذي قُبَــــلي في مبـسمــهِ
هذي شَفَتـــي مرعى فَمِــه
يجري نَفَــسي مجرى دمِــهِ

**

واليــــوم غدا يستصغرنـي
يختـــا لُ كمنْ لا يبصرُنــي

[٤٦] على ميزان مثلث العراقي حسب روايته الأولى، ووزنه في الأصل مســ(ـتفـ)ـعلتكَ، ولكنه استُعمل هنا على أساس تخفيف السبب الثقيل الأخير بحيث يصبح الوزن: فعْـ(ـلن) فَعِلن، أو مســ(ـتـ)ـفعلتن. وقد مُلئَ فراغ السكوت.

الشقي [47]

ما ذا تـــعرفُ　　عن أحوا لِهِ
هذا المُدنَـــــفُ　　في تَجوالِهِ
عانٍ يرجـــفُ　　في أسمالِـــهِ
مضنىً يزحــفُ　　من أحمالِـــهِ
دمعٌ يُـــذ رَفُ　　في موّا لِـــهِ
قلبٌ يرســـفُ　　في أغلالِـــهِ
حزنٌ يعصـــفُ　　في أوصالـهِ
قد لا يـوصـــفُ　　ما في بالـــهِ

**

يشكو يوسُـفُ　　شكوى آلِـهِ
هلاّ يُسعَـــفُ　　قلبُ الـوالِهِ
أم قـد يُنـصَفُ　　في ترحالِـه؟

الجزاء من جنس العمل [48]

مدّاحٌ　مدَحَ ومَلَـــــ..........ـأَ الاشعا　رَ بكَـذِ بِـهِ
والممدو　حُ أَ مَرَ لَهُ　　بالحلوى　وبَطَشَ بِـهِ

---

[47] على ميزان مثلث العراقي، ووزنه مسـ(ـتـ)ـفعلتكَ ولكن على أساس تخفيف السبب الثقيل قبل الأخير بحيث يصبح الوزن مفـ(ـعو)لاتكَ. فإذا جعلنا هذه الجملة الأخيرة مزدوجة توافق بيت كامل من هذا الشعر مع إيقاع الشبيشي الكويتي.

[48] على إيقاع شفته ووزنه مفعولاتـكَ فَـعَلَـكَ.

الحزين ٤٩

اِفــرح يا عــذولُ وامرحْ يا رقيـبُ
فالقـلـب العليـــلُ يضنيه الـوجيـبُ
هل حان الرحيلُ أم آن الغــروبُ
هل هذا الأصيـلُ أم دنـيـا تـغـيـبُ

**

من فرطِ الحنا نِ يبكي العندلـيـبُ
زهرُ الأقحــوا نِ يشجيه النحيــبُ
أفـقُ الأرجــوا نِ أكبـــا دٌ تـذوبُ
يا بؤسَ الزمــانِ إن غابَ الحبيبُ

الحب الميت ٥٠

محبوبي الناكـــلُ لي شغـلٌ شاغـلُ
في صحوي يحضرُ في حُلْمي ماثـلُ
كمْ كنّا نـــفرحُ واللاحي غا فِـلُ
أضحى لا يُـقـبِـلُ ما منـــه طا ئـلُ
شاء الـبـيـــنَ وَ دعوا هُ الباطـلُ
حــبٌ لا يَفهـــمُ مـعـنـاه عا قِـــلُ
ماضينا كُـفِّــــنَ فلْيرضَ الـقا تـلُ

---

٤٩ على ميزان الانصراف الجزائري وهو على وزن: فعْلن فـا(عــ)ـلاتُ. ومـا بـين قوسين زمـان سكوت يمكن ملء فراغها بمتحرك واحد.

٥٠ على إيقاع أقصاق تركي معدّل ووزنه: مفعولن فاعلُ.

الأعزب ٥١

يا وَيلي من لَيـلي   و السهدِ القَتّا لْ
في وثبٍ أو مَيْـلِ   أو سيفٍ صـوّا ل
حربٌ دونَ الخيـلِ   في نادي الأبطـا لْ
نمْ مجروحَ الذّيـلِ   من طيفٍ يغتـا لْ
نمْ مقطوعَ الحَيْـلِ   موجوعَ الأوصا لْ
من نومي يا وَيلي   صـومٌ في شوّا لْ
أحلامٌ كا لسَّيْـلِ   ماءٌ في غربـا لْ

الوقت المناسب ٥٢

هل تذ كُر في الصبا حِ   ما تسمعُ في المسا ءِ
لن تـنعَمَ بالفَـلاحِ   إن تصغِ إلى الـنساءِ

••

يسأ لنَكَ في الوصـا لِ   إن ذُبتَ مِن الغرامِ
فالقبلَـةُ بالحـلا لِ   والمطلَبُ با لحَرامِ

••

أمسِكْ بِجَنى الكفـاحِ   إنْ تُمسِ علَى وِفاقِ
واغنمْ قُبَلَ الصّلاحِ   واحذ رْ قُبَلَ النفاقِ

---

٥١ على إيقاع مدوّر عربي ووزنه مفعولن مفعو(لن)، وهو من الناحية العروضية يساوي إيقاع سنكين سماعي وإيقاع يورروك. وباعتبار أن الجملة الثانية تنتهي بسكتة بطول سبب، جُعل الروي حرفاً ساكناً يأخذ مكان السكتة، وهذا يسمّى في علم القافية تذييلاً.

٥٢ على إيقاع القدّام المغربي حسب صيغته الأولى، ووزنه: مستفـ(ـعِـ)ـلُ فا(عِـ)ـلا(تُ) والإيقاع يتضمن ثلاث سكتات وضع كل منها بين قوسين، ومُلئ في الشعر مكان كل منها بمتحرك واحـد. ويُنتبه إلى أنه لا يجوز إشباع الروي لأن نهاية جملة الإيقاع حرف متحرك.

الوثنيون ٥٣

لا رحِمِ الـرحمـــنْ   من سمعَ الشيطــانْ
أو عبد الـنيــــرانْ   أو عبد الأوثــــانْ
مِن صنمٍ منحـــوتٍ   من صلب الصوّان
أو وثَـنٍ من تَمْــرٍ   بيـنَ يَدَيْ جوعــانْ
أو قدحٍ من خَـمْـــرٍ   في شَفَتَـيْ ظمـآنْ
آلهة الأولمـــــبِ   آلهة البهتـــــان
آلهةٌ من طيـــــنٍ   تـبهرُ بالإتـقـــانْ
تنطق من عينيــها   معجزة الإيـــمانْ
ويـلُ إلـهٍ من عبـــــــدٍ رغبَ الـعصيـانْ
كم عبدوا في الدنيا   أيّ إلـــــهٍ كانْ
من عُزّى من عا جٍ   أو هُـبَلاً من زانْ
كم أكلـوا مـن ربٍّ   في سنة الحرمـان
كم قطـعوا من رأسٍ   وأذلّـــوا الأبـدانْ
أحمقُ مخـلوقا تِ الـــــــلهِ هو الإ نســانْ
يجهلُ ما نجّـــا هُ   من زُمَرِ الحَيْوانْ
أعرَ فُ من في الدنيا   "قارئةُ الفـنجـانْ"
يُعْجبني أن أبـقـى   أحمقَ أو سكرانْ
أفضلُ ما في عقلـي   ظاهــرةُ النسيانْ

---

٥٣ على إيقاع طوق المصدر التونسي ووزنه : مفتعِلن مفعو(لن)، ومـا بـين قوسـين سـكتة بمقـدار سبب، فوُضع مكانها سبب، وفي الروي حرف ساكن (ذيل) يساوي السبب.

درب غير سالك [٥٤]

ما دمت لا تعودْ   لا خير في جمالِـــكْ
من طبعِكَ الـ جُحودْ   والغدر من خصالِـــكْ

**

كم غرّني الـ خـداعْ   من سحر الابْـ ـتِسا مَةْ
أعصابيَ الـ ـجياعْ   جاءت لها الـ ـعلامـةْ
في ساعة الـ وداعْ   أورثتني الـ ـندامــةْ
أصبحتُ في ضَيـاعْ   هل قامت الـ ـقيا مة؟

**

علّمتَني الـ ـبُرودْ   باليأ سِ من وِصالِكْ
علّمتَـني الـ جمودْ   فالدربُ غيْـ ـرُ سالِكْ

---

٥٤ على ميزان القنطرة المغربي ووزنه : مستفعلن (فَـ)ـعو(لـن). فالإيقـاع يتضمـن سـكتين الأولى بمقدار متحرك واحد، والثانية بمقـدار سبب، ومُلـئ في الشـعر فـراغ الأولى بحـرف وفـراغ الثانيـة بسبب. وجُعلَ هذا السبب بمثابة تذييل في الشطر الأول من كل بيت.

علم الحياة [55]

لا تستعجلْ أمراً بِغضبِ
إن تُسألْ قُلْ من غير كَذبِ
لا تسترسلْ إلا لسببِ
مهما تفعلْ كلِّمْ بأدبِ
مهما تأكلْ كلهُ بتَعَبِ
فالمستقبلْ ما صحَّ لِغَبي

شكّاكة [56]

متى تكفُّ عن ظنونِكْ وتستفيقُ من جنونِكْ
أنا الذي منحتُ حبّي وذبت في هوى عيونِكْ
ورحتُ أستَمدُّ نوري من الضياءِ في جبينِكْ
وكم منحتُ من حناني لكي تكفَّ عن أنينِكْ
وبتُّ أبذل الغوالي لتستقرَّ في يمينِكْ
فكيف أتبع الصبايا وقد غرفتُ من مَعينِكْ
فما رأيتُ منكَ أشهى ولا سمعتُ عن قرينِكْ
فشُدَّني بحقِّ ديني وضُمّني بحقِّ دِينِكْ

[55] على إيقاع مجرّ التركي ووزنه: مفعولا(تن) مسـ(ـتفـ)ـعِلَتُـكَ. فهو يتضمن سكتين كل منهما بمقدار سبب فملئ فراغُهما في الشعر. ويّنتبه إلى أن الروي لا يجوز إشباعه لأن الإيقاع ينتهي بمتحرك. وينطبق هذا على قافية البيت الأخير حيث يُلفظ منها الباء فقط.

[56] على ميزان صوفيان الجزائري حسب روايته الأولى، ووزنه : مفاعلن مفاعلاتن.

المدمن ٥٧

أهُو ظمــــآ نُ　　　فَـمُهُ نـشـفـا نُ
تركَ مــأ وا هُ　　　جذَ بَهُ الحــا نُ

**

أهُو مختـــــلٌ　　　هجره الخِـــلُّ
ركبه الــــذّ لُّ　　　فهُو حيـْــرا نُ

**

وهجر الــنّاسَ　　　وشرب الكـاسَ
وملأ الـرّاسَ　　　فهُـــو نشوا نُ

**

أطرد الغــــمَّ　　　وقتل الهَــــمَّ
بَدَ نُـهُ حُــــمَّ　　　فهُو سكــرا نُ

**

ووفد الصبـــحُ　　　فوخـزَ الجُـرحُ
رجعَ: إن يصْحُ　　　فَـهُو ظمـــآ نُ

---

٥٧ على إيقاع قتاقوفتي (مزركش) ووزنه : فَعَلَ مفعولُ.

المريض والمجنونة [٥٨]

سحِرِ الغـا د رُ　　　وهُو الـقـا د رُ
وبأ حـدا قِـــهِ　　　نـظـرٌ ما كــرُ
فأ نا المُد نَـفُ　　　وهُو السا خـرُ
وأنا السا كِـتُ　　　وهو الآمِــــرُ
بَدَ نــي يرجفُ　　　ألَـمي جا ئـرُ
وبأ وجاعـــيَ　　　سخر الـنّـا كـرُ
ومضى يهـزأ　　　وأ نا صا بِــرُ
هو يسترســلُ　　　وأ نا نا ظِــرُ
فيدي تعجـــزُ　　　وفَمي قا صِرُ
أملي الخائبُ　　　قدري العا ثـرُ
هو كاللـــبوةِ　　　وأنا شاعــــرُ

**

قَـدَرُ العلّـــةِ　　　عـرَضٌ عا بِـرُ
وغداً أبـــرأ　　　فَلَـها آخِــــرُ
وغداً يرجـــعُ　　　وهُو الـصاغـرُ

---

٥٨ على وزن مخمس عربي محثوثاً. فوزنه : فعِلن فاعِلُ.

نشيد الحرب والسلم [٥٩]

الشبّـــــــا نُ   فخرُ بَلَـــدِنا
الشجعــــــا نُ   عُـدّةُ غَـدِنا

**

هم من صانـوا   عزُّ عَـلَمِنـا
فالطغيـــــا نُ   أصلُ أَلَـمِنا
والأوطــــا نُ   رهن ذِ مَمِنا
والإيمــــا نُ   شعلـةُ دَمِـنا
الشبان..

**

للأعـــــــداءِ   لاح خَطـرُ نا
في الظلـــماءِ   شعّ قمَــرُنا
بيت الــــداءِ   مستعمــرُنا
للهيـــــجاءِ   فهْـي قَـدَرُنا

٥٩ على إيقاع صادابة الحلبي حسب روايته الأولى ووزنه: مفعو(لاتن) فـاعلُ فَعِلـن، فهـو يتضمن سكتة طويلة بمقدار سببين ولذلك مُلئ فراغهما في الشعر بسببين. ويُنتبه إلى لزوم إشباع الروي لأنه يأتي مكان سبب كامل.

الشبان..

**

هذا الشعـــــــبُ عا شقُ بَلَدِهْ

لمّا يصبـــــــو يؤمنُ بيـــدِهْ

نار تخـــــــبو ضامنةَ غـدِهْ

أو فالحــــــربُ وهو بِـعُـددَهْ

الشبان..

**

ما من حِلْـــــمٍ نيلَ بصَـلَـفِ

ما من ظلْـــــمٍ رُدَّ بأ سَـــــفِ

ما من حُلْــــمٍ صحَّ بشغَـفِ

ما من سِــــــلْمٍ غيرَ بِـــشرفِ

الشبّانُ...

الكباريه ٦٠

بنتُ الحـا نْ	جا مْ	وعَــرَقُ
والألـــحا نْ	شا مْ	وطُــرُقُ
والنُّدمــا نْ	ظا مْ	وَ شَبِــقُ
والنـسوا نْ	ذا مْ	وَ عَبَـقُ

**

الـنَشوا نْ	حا مْ	وقنَــصَ
الـفَجــعا نْ	سا مْ	وقَــرَصَ
والسَكرا نْ	قا مْ	ورقَـصَ
والوسنا نْ	نا مْ	ونكَـصَ

**

خالي البا لْ	باءْ	فطـرِبَ
خا لَ الخا لْ	ماءْ	فــشرِبَ
والمكسا لْ	شاءْ	فطـلَـبَ
بيت الما لْ	جاءْ	وذهَـــبَ

٦٠ على إيقاع محجّر تركي ووزنه مفعولا(تن) مسـ(ـتفـ)ـعِلَـتُكَ، وفي الشعر جُعل مكان كل من السكتتين حرف ساكن بمقدار سبب كروي في قواف وسيطة فجاء بمثابة تذييل.

تساؤل العارف [٦١]

يسألُ عنـي ذاك الأسمـرْ ؟
يعرفـُ أ ني أحسو المُنكرْ

**

منذ سَلا ني روحي نشوى
طولَ زماني أبغي السلوى

**

أشرب عَبّا حتى أســكرْ
أخنق حـــبّا مرّ المعـشرْ

**

لايتذ كّــرْ شكوى حالـي
قد يتـصوّرْ أ نّي ســا لِ

**

قصة عمري ظبيٌ أحـــورْ
أثلج صدري ماءَ الكوثـــرْ

**

وصلهُ عيــدُ لا أنـــسا هُ
كيف يعــودُ يدري اللـــهُ

**

---

٦١ على إيقاع ميزان الأبيات التونسي ووزنه : مفتعلاتن مفعولاتن.

بين يديــــهِ ريح العنـبــرْ
في شفتيـــهِ طعم السكّـــرْ

**

كيف لخمـــرِ أن تُنسيْنـــي
قبلــةُ ثغــرِ قد تـحييـنـي

**

ليسَ بنـا سِ لكنْ أ نــــكَرْ
قلبُهُ قــا سِ قلبي أكـثـــرْ

**

ليس بسائـلْ هذا السا ئـلْ
بل متجاهلْ وهْو الـقا تـلْ

**

ربّ أعنّـــي عوناً يُشكـــرْ
يسأل عـنّي وهو الأخبــرْ ؟

الكادح يعود إلى البيت [٦٢]

الليلُ جُنَّ   والطفلُ نامَ
آنَ الأوانُ   نُحيي الغرامَ
هاتي الكؤوسَ   صبّي المدامَ
خلّي الحلالَ   يأتي الحرامَ

**

ربي وعَدْتُ   أبغي الحَلالَ
حتى العناءُ   في اليوم زالَ
والشوق فاضَ   والجوع طالَ
حتى نسيتُ   ما كان قالَ

**

إني اصطبرتُ   أيَّ اصطبارِ
والآن حانَ   خلعُ العِذارِ
والشغل كانَ   طولَ النهارِ
إني اشتغلتُ   مثلَ الحمارِ

**

هاتي يديكِ   أدنو إليكِ
أملا العيونَ   من مقلتيكِ
وارمي القيودَ   عن نا هديكِ
كيلا تكونَ   ثقلاً عليكِ

---

٦٢ على ميزان الدرْج المغربي حسب روايته الأولى، ووزنه: مستفعلاتُ، أو إيقاع ملكيت الليبي ووزنه مستفعلا(تُ). ويُنتبه إلى أن الإيقاع ينتهي بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الرويّ.

فنان ينتحر ٦٣

عاقرتَ السمَّ من بنت الحانِ
أكثرتَ اللـهوَ بين الندمـــانِ
حتى أمسيـتَ ميْتَ الوجدا نِ
أ نّى يأتيـــكَ عقلُ الرحمــنِ

**

لو كان الهـــمُّ يُطفا بالـخمـرِ
أو كـان الغـــمُّ يُنسى بـالسكْر
ما كانَ الشّربُ فضّاح الـسرِّ
أو بلَّ الدمعُ عينَ النـشوا نِ

**

فارجع للرشدِ وارجع للفــنِّ
أنـشدْ بالعـودِ أو بالأرغُـــنِّ
عينٌ بالعيـــنِ سنٌّ بالـسـنِّ
يُنسي المحبوبَ صيدُ ا لغزلانِ

٦٣ على إيقاع أقصاق إفرنجي حسب روايتـه الأولى، ووزنـه : فعْـلن مفعـولُ. ومـن الواضـح أنـه ينتهي بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي فيه.

المنحوس ٦٤

دهركَ منجوسُ		حظكَ منحوسُ
لو ركب الظهرَ		عندكَ فـــانوسُ
تطلبُ أمراً فـــــــــــأمركَ معكوسُ
خالَفَ واعوجَّ		ما لَـهُ تجليسُ
تنهض صبحاً وَ		صبحك متعوسُ
ذهنك غا فٍ وَ		عقلكَ مهووسُ
درسُكَ ـ واللـــهُ		يعلمُ ـ مدروسُ
تحفظ بصماً فـــــــــــإنّك عَسّيسُ
تذهب للفحصِ		فحصُك تجريسُ
خانك فكــرٌ وَ		خانكَ تأسيسُ

**

تقعدُ في الشرقِ		ينخرُك السّوسُ
تقصدُ غرباً فَــــــــــــتقنُصكَ الروس
كم دسمٍ طابَ		سمّهُ مدســوسُ

**

يومُكَ كالليــلِ		ليلُكَ مشموسُ
تنتظـرُ الحـُلـــمَ		حلمكَ كابــوسُ
ريمُك كالنِّمـــر		طيرُكَ طاووسُ

---

٦٤ على إيقاع أقصاق إفرنجي حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه : فاعلُ مفعولُ. ومن الواضح أنه ينتهي بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي فيه.

جُعتَ فَفي البطنِ يقرع ناقـوس
تطلبُ أكلاً فَـــــــــيُقعِدُكَ البُـوس
خُبزكَ في اليـومِ بالدمِ مغمـوسُ
بطنكَ للجـوعِ جيبكَ تفليـسُ
تغرقُ في النومِ إن يُحَسِ الحيسُ
تركبُ بالباصِ تسبقـكَ العيسُ
تَشُدُ وصلاً فَـــــــيضحكُ إبليسُ
يرصُدُ وا شٍ و يكمنُ جاسوسُ

**

أحمدَ سمَّوكَ ؟ اسمكَ عـتريسُ

لا يبالي [٦٥]

أودى بي تـلـفا أفناني شغفـــا
هنّاني زمنـــاً حين الدهر صفـا
لما ذ وّقنـــي من خدّ و شِـفـا
ما أن حلّ بقلـــــبي حتى انعطفـا
لما ولّعنـــي بالوصل اختلـفـا
حتى عذبنـــي دهراً حين جفـــا
فاستحلى أرقي في ليلي وغفـا

---

٦٥ على إيقاع المدوّر الشامي حسب روايته الأولى، مخبوناً، ووزنه: مفعولن فَعِلن.

عدْ إليّ [٦٦]

للدموع مَعيــــنُ طيّــعٌ وسخيـنُ
فالعيون تـجـودُ والفؤاد حزيـنُ
في الضلوع تسودُ حسرةٌ وحنيـنُ
والحبيبُ يجــورُ ما أراه يليــنُ
والمحب يُجَــنُّ والجنونُ فنـونُ
يا حبيـــبُ تـأنَّ فالغرام متيــنُ
لو وعدتَ تعـودُ فالعذاب يهون
عد إليَّ فكـــلُّ ما أردتَ يكونُ

---

٦٦ على إيقاع السماعي الثقيل ووزنه : فا (عِـ)ـلن فَعِلاتُن أو فا(عـ)ـلاتُ فعولُ .

قضت حاجة [67]

عبستْ وعبــرتْ فتبسّـــــمَ لـها
رجعتْ ووقفتْ لترى بـطـلَـها
فرأتـهُ رجُـــــلاً دمثــاً سألـــها
بسمتْ مرحـــةً نسيت وجَـلَـها

**

شربتْ فسكرتْ فرأيتَ عجـبـا
وشدت ورقصتْ فرقصتَ طربا
وصحت فعبستْ أعرفــتَ سببا
تركتـكَ ومضتْ أرددتَ طلبــا؟

**

أرأتـــك ثَِمـلا وأسأتَ عمـلا؟
لعيونكَ فمـــــا هجرتْكَ لِقِلـى
رجعت بعجـلٍ وأرتْكَ خجـلا
ذهبت لغـرضٍ وقضته لِمَ لا؟

---

[67] على إيقاع أوفر مولوي، ووزنه: فعِلاتُ فعِلنْ.

الغربة ٦٨

غربتنا كُرَبٌ خضّتنا خضّا
فتأمل عيشـــاً أبداً في فوضـــى
دهرٌ يجعل من سنّتنا فرضـــا
أيامٌ حرمَـت أعيُننا الغمضا
هل نُفني شرفاً أو ننسى العِرضا
إن نبصرْ مقَلاً أو جسداً بضّـــا
زمنٌ محتقِـــرٌ طولَك والعَرضا
إن نمكثْ زمناً نجمدْ، لا نرضـــى
أو نتركْ وطنا نصبحْ كالمرضى
نتذكرُ بيـــتاً نتذ كّـــرُ أرضا

وادي عبقر ٦٩

إن تسأ لْ عني فلتـعلمْ أنّـــي
نـــاءٍ لكـــنّي لم أهجـر فني
إن أتركْ فنّي يتبعْـني الجنّي

---

٦٨ على إيقاع المدوّر الشامي حسب روايته الأولى، محثوثاً، ووزنه مفعولن فَعِلن. والشعر في جملة القافية يتضمن زحاف الفاصلة، كما يتضمن أحياناً عمليات تضعيف أي تثقيل للسبب الخفيف.

٦٩ على إيقاع المدوّر الشامي حسب الرواية الأولى، محثوثاً، ووزنه مفعولن فَعِلن. وفي الشعر زحاف فاصلة.

ساعة أنس ٧٠

اسقني يا صـاحِ   من كؤوس الـرّاحِ
من فم المحبوبِ   أو فم الأقــــداحِ
فالربى تزهو بـ ..   ـعطرها الفـــوّاحِ
من جنى الرمّانِ   أو جنى التفـــاحِ
ما على النشوانِ   جفــوةٌ من لاحِ
إن شدا الغرّيـــدُ   "راحـــةَ الأرواحِ" ٧١
تسحـرُ الألحـانُ   ساعة الأفـــراحِ
يُنعش "الحسّاسُ"   نكهة "الصيّـــاحِ" ٧٢
من حنانِ العودِ   أو فم الصـــدّاحِ

---

٧٠ على ميزان عليلاوي العراقي ووزنه فـاعلن مفعولُ فنهايته حـرف متحـرك، وبالتـالي لا يجـوز إشباع الروي في هذا الشعر . وينطبق الشعر أيضاً على إيقاع جورجينه ووزنه: فاعلن مفعو(لُ).

٧١ مقام موسيقي.

٧٢ مصطلحان موسيقيان.

الفراق المحتم ٧٣

هاجت المواجعُ سالت المدامـعُ
الحزين ينـد بُ والحبيبُ سامعُ
لا يرفـّ جفنُـــهُ أو ثنـاه وازعُ
لا البكا أفـاد و لا الرجاء نافعُ
كلٌّ ما بذلتُـهُ خاسر وضائـعُ
إنه الفـراق وَ لا مناصَ واقعُ
والهوى العظيمُ مـ.... ـآ لُـه الفواجعُ

حب بلا انسجام ٧٤

للحبيبِ صبَواتُ تعتريـهِ نَـــزواتُ
إن حزنتُ غمرته نشوةٌ و ضحـِكاتُ
أو ضحكتُ خنقته شهقةٌ وعبَـــراتُ
إن صحوتُ فهناه في المضاجع سباتُ
أو غفوت فهـواه ضجةٌ و حركـاتُ
لا عليكَ وتأنَّ لا تهمٌّ هفَـــــواتُ
حبنـا قدَرُنا وَ للوصال ثمـــراتُ

---

٧٣ على إيقاع لنك فاختة حسب روايته الأولى، ووزنه : فاعلن مفاعلُ. وينتهـي الإيقـاع بمتحـرك فلا يجوز إشباع الروي في الشعر.

٧٤ على إيقاع عويص، محثوثاً، ووزنه : فاعلاتُ فعِلاتُ. ومن الواضح أنه ينتهي بمتحـرك ولذلـك لا يجوز إشباع الروي. كذلك الهاء عند ورودها في آخر الشطر فهي غير مشبعة.

سوق المَدينة في حلب [٧٥]

يا سائق النّـوقِ	في زحمة السوقِ
أحمالُها تحكـي	حِمل المجانيـقِ
والدرب مكتـظّ	قد غصّ من ضيّقِ
شادوه للشـاري	لا للعماليـقِ
حاسبْ على خُرجٍ	بالقمح مزقـوقِ
من رأس مسمـا رٍ	في الحَيط مدقـوقِ
وانظر إلى كيسٍ	ملآنَ مشقـوقِ
والحَـبّ زرا بٌ	منه من الزّيـقِ
كوفيت يا أعمـى	موتاً بخـازوقِ
فالعيس قد خاضت	في بحر طـاروقِ
طرّشتَ شروالـي	وسّختَ قاووقـي
والناس تأتي شَوّ	اءَ المعاليـقِ
أتْلفتَها ظلمـاً	يا بؤس تسويقي

---

٧٥ على إيقاع الزرفكند على أساس مضاعفة سرعته، ووزنــه: فعْلن مفـاعيلن. ويمكـن أن يـوزن أيضاً على: مستفعلن فعْلن وبهذا يوافق حالة معينة من مشطور البحر البسيط في الشعر. ولانتهـاء الإيقاع بسبب خفيف يجب إشباع القافية.

نزوات الحبيب [٧٦]

أرصدتَ حركاتي وحسَبتَ سكناتي
وشككتَ بوفائـي فتبعتَ خطواتـي
لجنونك فنــونٌ وغرائبُ سمــاتِ
أوَ أتـركُ فَتـاتـي لأعيشَ بِفُتـــاتِ
أو أنكثُ عهـودي وأخون كلماتـي
لكَ يخفق فـؤادي ولحسنِك صلاتي
فإلامَ تتمــــادى نزقاً ونــزواتِ

**

أحزنتَ لمقالـي وغضبتَ لشكاتي
فذرفتَ عبَـراتٍ مُزجت بعبراتـي
بحياتكَ ترفّــقْ وفِدىً لكَ حياتي
ستثيـر قُبُلاتـي قبلاتِـــكَ فهاتِ
وتفــورُ زفَراتٌ لك دونَ زفراتي
وتجيء رعَشاتٌ بجميلِ بَسَمــاتِ

---

٧٦ على إيقاع إيون هواسي، محثوثاً، فوزنه : فَعِلاتُ فَعِلاتن.

الحق عليها [٧٧]

أغرتنـــي بنـداءٍ من ألْمى شفتَيها
من إشعاع بـريــقٍ طاغٍ من حدَقَيــها
والأمـواجِ بمسـدو لٍ غطى كتفيـــها
حتى هزّ كيانـــي وهجُ الـتّوق لديها
أزكى شامخَ نهديْــ ..ـها حتى قدميهـا
و استَـرخـت بدلا لٍ هاجَ الشوقَ إليها
هل أقوى وجَناني أمسى رهن يديها
إن مَزّ قْـتُ حصوني كل اللوم عليــهـا

حال الدنيا [٧٨]

ألاترى لنا بَصَمَاتِ سيذكرونها بِصُـماتِ
ويدّعونها لكـــذوبٍ وينهشونَ بعدُ، رفاتي

---

٧٧ على إيقاع المدوّر المصري، محثوثاً، فوزنه: مفعولن فعِلا(تن). وقد ملىء في الشعر فراغ زمان السكوت.

٧٨ على وزن إيقاع فكرة بعد التدوير، أي تحويل المتحرك الأخير إلى أول الإيقاع، وبذلك يصبح الوزن (مفاعلن فعولُ فعولن) والوزن الأصلي(فاعلاتُ فاعلُ مفعولُ).

جبانة [79]

بكت وما سكتت وما هدأت   وفي محاجرها أعاصيرُ
إذا هي ارتعدت فرائصــها   فما لأرجلها مساميــرُ

قاطع الطريق [80]

تتصدى على المسالِكِ   بِظلامٍ هناكَ حالِــكِ
أسَتغنى من المعارِكِ؟   أستنجو من المهالِكِ ؟
هوذا المالُ ملء كفّـكَ   فتمدّدْ على الأرائــكِ
وتمتعْ بما حُبيتَ بِــــــهِ من التبْرِ والسبائـكِ

موشح أحب الحزن [81]

يا من أودى بـــفؤادي   وكوى كبِدي
جافى حبّـــي ووِدادي   وبغى كَمدي
من أشواقي وســهادي   وقصورِ يدي
أهوى الحزنَ المتمادي   ودموعَ غَدي

---

[79] على وزن الرواية الأولى من إيقاع خوش رنك، ولكن علـى أسـاس التدوير أي تحويـل متحـرك واحد من نهاية الإيقاع إلى أوله. وأصل الوزن: فاعلن متفاعلن فعلاتُ، فأصبح بـالتدوير: مفـاعلن متفاعلن فعِلن. ويظهر زحاف الفاصلة في جملة القافية.

[80] موشح على النموذج الحلبي :دوران وخانة وغطاء. وهو على وزن إيقاع المحجّر المصدّر، الرواية الأولى، محثوثاً مرتين ، وهو: فَعِلاتن مفاعلاتـكَ.

[81] موشح على النموذج الحلبي: دوران وخانة وغطاء. والوزن نموذج من التصرف بتبادل المواقع بين السبب الثقيـل والسبب الخفيـف. أصـل الإيقـاع هـو الرهـج الحلبي ووزنـه: مفعولاتـن مفتعلـن (فَـ)ـعِلن فَعِـلن، ولكن تم استبدال جملة مفتعلن بجملة فَعِلاتن، والإيقاع الموسيقي يقبلها.

شماتة [٨٢]

المـــا لْ   قد زالْ   لا رجوى من أمَلِـــكَ

فالخـا لْ   مازا لْ   لا يرضى عن عَمَلِكَ

والحا لْ   بطّـا لْ   هذي عقـــبى كسَلِـكَ

مكسالْ   معطالْ   فلتفرحْ   في أجَلـِـكَ

هنيئاً لك [٨٣]

اسرحْ يا خِلّي وامـــرحْ   بجمالِكَ   وفـي أموا لــِكَ

واطرب للدنيا وافـــرحْ   لخصالِك   ومُرضي حا لِكَ

حوار [٨٤]

كلمني بصفاءْ   واسمع قولـــي

وافهمني يشْفَ الداءْ   في قلبي نا رٌ   تغلي

---

[٨٢] موشح على النموذج الحلبي: دوران وخانة وغطاء، والوزن على إيقاع فرنكجين وهو: مفعو (لن) مفعو(لن) مفعولن فاعلَتُكَ، وقد وُضع مكان كل من السكتتين ذيل ساكن للقافية في زمان سبب.

[٨٣] على وزن إيقاع الترك زرب الحلبي، وهو : مفـ(ـعو)لاتن مفعولاتـكَ فاعلُ فَعولن فاعـلُ، وكل بيت يتألف من دور كامل مع تصرّف في التقطيع.

[٨٤] على وزن إيقاع الشنبر الحلبي حسب الرواية الأولى، مع تصرف في التقطيع. ووزن الإيقاع: مفعولاتُكَ مفـ(ـعو)لا(تن) مفعولا(تـن) مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتـن، وهو من الإيقاعات الطويلة. وقد جُعل في كل من الجزء الأول والثالث قافية مذيلة في موضع سكون والذيل بمقدار سبب كامل. والبيتان لدور واحد من الإيقاع.

بئس الذكرى [٨٥]

آساني وسقاني   مرّا ~
نكرانُ الإحسانِ ~لا أنساه العمْرا
بئس الذكرى

هيئة التحكيم [٨٦]

الجاهل كيفَ علِمَ   والأحمق كيف كتَمَ
والظالم كيف رحمَ   والعادل كيف ظلمَ
والعابس كيف بسمَ   والصابر كيف برِمَ
لا أعلمُ كيفَ ولِمَ

---

[٨٥] على إيقاع ورش، وقد سكت الشعر في محل بعض سكناته وحُدد ذلك ضمن الشعر بالرمز(~) ليعرف موقعها الملحّن، وملأ بعضها الآخر. ووزن الإيقاع: مفعولن فَعِلا(تن) مفعو(لا)تن مفعولاتن مفـ(ـعو)لا(تن) مفـ(ـعو)لاتن مفـ(ـعو)لاتن. ومجموع المقاطع هو لدور واحد من الإيقاع.

[٨٦] على وزن المدوّر الشامي حسب الرواية الثالثة، وهو: مستفعلتن فعَلَكَ، أو مستفعِلُ فاعِلَتُك.

نشيد الفتح [87]

نحن القوم المنصورونا — الشجعانُ المَيمـونـونا

لم يدعُ الداعي للهَيجـا — إلا كنّـا السبّـاقـينـا

إما استشهادٌ أو نصـرٌ — لا نخشى إلا بـاريـنا

**

نحن الـفـدوى — يومَ المِحَنِ

**

---

[87] إيقاع فتح: وهذا الإيقاع بطيء يوحي بجوّ من الفخر والاعتزاز، كما أن تسميته (فتح) قد تحمل أكثر من معنى، فقد يكون القصد منها الاستهلال وهو عادة أبطأ ما يكون من إيقاعات وألحان، غير أن له معنى آخر فضّلناه وهو المعنى الواضح من هذا الموشح، وسمّه إذا أحببت نشيداً لأن بُنى الموشحات قريبة جداً من بنى الأناشيد الوطنية:

مفعولن ~ مفعولاتن	مفعولن ~ مفعولاتن
مفعولن ~ مفعولاتن	مفعولن ~ مفعولاتن
مفعولن ~ مفعولاتن	مفعولن ~ مفعولاتن
مفعولاتن	مستفعلتن
مفعولاتن مفعولن ~	مفعولن ~
مفعولاتن مفعولن ~	مفعولن ~
مفعولاتن	مستفعلتن
مفعولاتن مفعولن ~	مفعولن ~
مفعولاتن مفعولن ~	مفعولن ~
مفعولن ~ مفعولاتن	مفعولن ~ مفعولاتن
مفعولن ~ مفعولاتن	مفعولن ~ مفعولاتن
مفعولن ~ مفعولاتن	مفعولن ~ مفعولاتن
مفعولن ~ مفعولاتن	مفعولن ~ مفعولاتن

هلل للجيش المنصورِ والتحريرِ
إنّا أنوار الديجـــــورِ بالتعميـرِ

**

إ نـــا نـهـــوى أرضَ الوطنِ

**

فينا الجــاهُ منّــا الغارْ والأنوارْ
يحمي اللهُ هذي الدارْ للأحرارْ
للأولادِ والأحفادِ يبقى عـزٌّ من تشرينا

**

عاشت دبّاباتٍ خـفّـتْ هدّارا تٍ قبلَ الصبــحِ
ما أبهاها حين التـفّت عجّاجاتٍ فوق السفــحِ
ما أحلى راياتٍ رفّـتْ خفّـاقـاتٍ يوم الفـتـــحِ

خاتمة

بحمد الله نختم هذا الكتاب الذي كان ثمرة جهود مضنية وممتعة في آن واحد، خلال عامين ونيف، سبقهما الكثير من الوقت عبر عدة عقود في التفكير في الموضوع وأبعاده وجدواه وكيفية التصدّي له.

ومع ذلك فالموضوع ينطوي في العديد من النقاط على مسائل خلافية واجتهادية قد تستحق المزيد من التعمق والنقاش. غير أن ما يثلج الصدر أن نكون أول من تصدى بهذا العمق وهذه الشمولية لهذا الموضوع، وأن نكون قد أدّينا رسالة ذات جدوى للموسيقيين والشعراء على حد سواء.

ولئن لم تُصب الأفكار التي تضمنتها دفّتا هذا الكتاب نجاحاً يصل إلى حيز تطبيق الأفكار التي نادينا بها، فحسبنا أننا وضّحنا الطريق إلى ما يُجدي، وما نظن هذا الجيل بمنتفع منه بل ربما أجيال ستأتي، مثلما انتفعنا نحن بالقراءة المتعمقة لما كتبه عرب ومسلمون منذ أكثر من ألف عام، وما أقل قارئيها عبر تلك السنين، لنخرج هذا الكتاب إلى النور.

وقلّما قدّر جيلٌ مفكريه وهم أحياء.

أما هذا الجيل الذي يدّعي حبّ التراث، فليته فعل شيئاً من أجله.

تم بعونه تعالى

المراجع

أولاً ـ المراجع التراثية

* أبو نصر الفارابي، "كتاب الموسيقى الكبير"، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة.

* ابن سناء الملك، "دار الطراز في عمل الموشحات"، تحقيق ونشر د. جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩.

* أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي، "رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى"، تحقيق وشرح وتعليق الدكتور محمود الحفني، سلسلة "تراثنا الموسيقي" ، القاهرة، نشرها سليم الحلو في كتاب "تاريخ الموسيقى الشرقية "، لبنان ١٩٧٤.

* "موسيقى الكندي"، زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٢.

* "رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء"، تصحيح خير الدين الزركلي، المطبعة العربية بمصر ١٣٤٧ هـ ـــ ١٩٢٨ م (الرسالة الخامسة في الموسيقى).

* "رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء"، تحقيق د. عارف تامر، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس (الرسالة الخامسة في الموسيقى).

* ابن سينا، "رسالة في الموسيقى للشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا البخاري"، الطبعة الأولى بمطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد، ١٣٥٣ هـ (المتحف الوطني بحلب).

* ابن سينا، "جوامع علم الموسيقى" ـ الرياضيات ـــ من كتاب "الشفاء"، تحقيق زكريا يوسف، العراق، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الإهواني ومحمود أحمد الحفني، مصر.

* صفي الدين الأرموي، "كتاب الأدوار"، تحقيق الحاج هاشم الرجب، بغداد ١٩٨٠.

* صفي الدين الأرموي، "كتاب الأدوار"، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير د.محمود الحفني، القاهرة ١٩٨٦.

* صفي الدين الأرموي، "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية "، تحقيق الحاج هاشم الرجب، بغداد.

* أبو منصور الحسن بن زيلة، "الكافي في الموسيقى"، تحقيق زكريا يوسف، العراق.

* "كتاب الموسيقى الشرقي"، محمد كامل الخُلعي، القاهرة ١٣٢٢هـ.

* أبو الفرج الأصفهاني، كتاب "الأغاني".

* "كتاب الملاهي وأسمائها من قِبل الموسيقى"، لأبي طالب المفضّل بن سلمة النحوي اللغوي المتوفى عام ٢٩٠ هـ (حوالي ٩٠٥ م) تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة ١٩٨٥.

* ابن خرداذبه، ملحق موجز في "اللهو والملاهي" لكتاب الملاهي وأسمائها، اضافه محقق الكتاب نقلاً عن كتاب مروج الذهب للمسعودي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة ١٩٨٥.

* "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام"، مخطوطة لمؤلف مجهول من القرن الحادي عشر الهجري، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة و د. إيزيس فتح الله، القاهرة ١٩٨٣.

* Martin Hartmann, Das Arabische Strophengedicht, Das Felber, 1897 Universitäts-bibliothek, Bamberg).

* Martin Hartmann, Metrum und Rhytmus, die entstehung der arabischen Versmasse, APA - PHILO PRESS, Amsterdam(Universitätsbibliothek, Bamberg).

ثانياً ـ المراجع المعاصرة

* فؤاد رجائي ونديم الدرويش، "من كنوزنا، الموشحات الأندلسية "، حلب، سورية ١٩٥٥.

* مجدي العقيلي، "السماع عند العرب"، الأجزاء ١-٥، دمشق ١٩٦٦ـ١٩٧٦.

* الشيخ علي الدرويش، "الإيقاعات المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب وتحليلها إلى بسيط وأعرج مع نماذج تلحينية "، بحث مقدم إلى المؤتمر الأول للموسيقى العربية، القاهرة ١٩٣٢.

* توفيق الصباغ، "الدليل العام للموسيقى"، حلب (خمسينيات هذا القرن)

* عمر عبد الرحمن الحمصي، "الموسيقى العربية، تاريخها، علومها، فنونها، أنواعها "، دمشق ١٩٩٤.

* "تقرير لجنة الأوزان"، اليوبيل الفضي لفرقة الموسيقى العربية، مؤتمر الموسيقى العربية، القاهرة ١٩٩٢.

* سليم الحلو ، "الموشحات الأندلسية "، لبنان ١٩٦٥.

* سليم الحلو، "الموسيقى النظرية"، لبنان ١٩٥٨.

* شعوبي إبراهيم خليل، "دليل الأنغام لطلاب المقام"، بغداد ١٩٨٢.

* د. لندا فتح الله، د. إيزيس فتح الله، عبد المنعم عرفة، "الموسيقى العربية، أصول المقامات ـ الإيقاعات ـ غناء النغمات"، الكويت ١٩٩٤.

* عبد الحميد مشعل، "التفسير العلمي لقواعد الموسيقى".

* محمد محمود سامي حافظ، الموسيقى الأفريقية وعلاقتها بألحان الجاز العالمية، القاهرة ١٩٨٩.

* باهر هاشم الرجب، أصول غناء المقام البغدادي، بغداد ١٩٨٣.

* د. أميمة أمين، د. إكرام محمد مطر، د. سعاد عبد العزيز، "الألعاب الموسيقية والقصص الحركية والإيقاع الحركي والطرق الخاصة "، القاهرة.

* عبد الرحمن جبقجي، "الموسوعة الموسيقية "، ج١ و ج٢ ، حلب.

* د. أحمد رجائي، أوزان الأشعار ، دمشق ١٩٩٦.

* د. أحمد رجائي، طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية، خلاصة معدة للمناقشة في مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة ١٩٩٥، دمشق ١٩٩٥.

* peter Giger, Die Kunst des Rhythmus, Professionelles Know -How in Theorie und Praxis, Schott' s Söhne, Mainz 1993.

* Meyers Neues Lexikon , VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1961

**

يأمل المؤلف أن ترده من القارئ العزيز تعليقات فنية على العنوان التالي:

د. أحمد رجائي

دمشق ، ص ب ٣٣٢٦٨